



HAL
open science

L'enfance dans l'oeuvre de Gustave Flaubert

Marielle Turcato

► **To cite this version:**

Marielle Turcato. L'enfance dans l'oeuvre de Gustave Flaubert. Littératures. Université de Lorraine, 2023. Français. NNT : 2023LORR0071 . tel-04200096

HAL Id: tel-04200096

<https://theses.hal.science/tel-04200096>

Submitted on 8 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES**

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



École Doctorale Humanités Nouvelles - Fernand Braudel

Laboratoire LIS

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE en

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS

par Marielle TURCATO-MERCURIALI

Sous la direction de M. Alain GUYOT

L'ENFANCE DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE FLAUBERT

Thèse soutenue le 7 juin 2023 devant le jury composé de :

- **Alain GUYOT, Directeur de la thèse, Professeur à l'Université de Lorraine,**
- **Anne COUSSEAU, Maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université de Lorraine, examinatrice,**
- **Philippe DUFOUR, Professeur à l'Université de Tours, Président du jury,**
- **Catherine MARIETTE, Professeure à l'Université Grenoble Alpes, rapporteur.**

REMERCIEMENTS

Mes plus chaleureux remerciements vont au professeur Alain Guyot, mon si bienveillant directeur de thèse, qui a accepté de diriger mes recherches et qui, quatre années durant, a encouragé mes travaux en me renouvelant sa confiance et sa patience. Au fil des mois, le plaisir d'échanger avec lui dans le cadre de cette thèse s'est doublé de celui de discussions littéraires passionnantes lors de nos rencontres, lesquelles furent toujours des plus enrichissantes et des plus agréables. Monsieur Alain Guyot ne s'est jamais départi de sa bonne humeur communicative tout en portant un grand intérêt à mes questionnements : je lui adresse ma plus vive reconnaissance, car sans son enthousiasme et ses judicieux conseils, je n'aurais pu mener à bien ce travail.

Ma profonde gratitude va à Mesdames Marie Baudry et Marie Scarpa, toutes deux membres de mon comité de suivi. L'attention soutenue qu'elles ont accordée à mon sujet d'étude m'a confortée dans le sentiment que je devais poursuivre mes investigations sans jamais douter. Elles ont su m'aider et me guider dans ma tâche en me proposant des idées de lecture, en me suggérant des pistes d'explorations stimulantes et en me prodiguant de sympathiques marques d'approbation. J'ai tant appris au cours de nos échanges, que, comme à Monsieur Alain Guyot, je leur dois beaucoup.

Je remercie également Madame Hanicot-Bourdier, directrice du laboratoire « Littératures, Imaginaire, Sociétés » ainsi que tous les membres du LIS et de l'école doctorale Fernand Braudel.

À Monsieur Yvan Leclerc, éminent spécialiste de Flaubert, ancien professeur à l'Université de Rouen et Président de l'Association des Amis de Flaubert et Maupassant, je voue une immense gratitude. La présente thèse n'aurait jamais été entreprise si Monsieur Leclerc ne m'avait assurée que j'ouvrais une voie qui méritait d'être explorée. Que l'expression de toute ma reconnaissance lui soit ici adressée.

Je remercie mes collègues de Lettres et mes amis : Marie-Christine pour sa relecture, Emmanuel pour son expertise de la langue latine, et j'ai une pensée toute particulière pour Marie-Odile, Clara et Pierre, heureux docteurs de l'Université aujourd'hui, pour m'avoir entraînée dans leur sillage.

À Antoine, Pierre, Charles, Clara et Louis.

Résumé Français/Anglais et mots clefs

L'enfance dans l'œuvre de Gustave Flaubert

Mots-clés : personnages d'enfants, enfance, roman, littérature française, XIX^e, Flaubert.

L'enfance dans l'œuvre de Gustave Flaubert est un thème majeur qui mérite une étude approfondie. Loin de n'être que des figures secondaires lointaines et sans consistance, les enfants occupent une place essentielle dans ses textes. Qui sont-ils ? Quelles fonctions assument-ils et quels sont leurs rôles dans la narration ? Comment et pourquoi le romancier les met-il en scène, les peignant comme autant d'ombres fugaces aux arrière-plans ou les conduisant quelquefois en pleine lumière sur le devant ? Quel sort leur réserve-t-il ? Quel sens peut avoir le fait d'être un enfant chez Flaubert ? Quelles images l'auteur nous donne-t-il à voir de l'enfance, période qui serait à la fois heureuse et malheureuse ? Que révèlent les personnages d'enfants ? Pour répondre à toutes ces questions et analyser la poétique de l'enfance élaborée par Flaubert, nous prenons en compte l'intégralité de l'œuvre, des textes de la fiction romanesque à l'abondante correspondance, et nous tentons de définir le monde de l'enfance construit par l'écrivain et d'en déduire sa portée philosophique.

Childhood in the works of Gustave Flaubert

Keywords: children's characters, childhood, novel, French literature, 19th century, Flaubert.

Childhood in the works of Gustave Flaubert is a major theme that deserves a thorough study. Far from being secondary, fleeting figures without much depth, children are essential elements of his texts. Who are they? What functions do they fulfill and what are their roles in the narrative? How and why does the writer depict them, painting them like elusive shadows in the background or, on the contrary, guiding them to the foreground, well into the light? What fate does he have for them? What does it mean to be a child in Flaubert's works? What images does the author give us on childhood, period that may be both happy and sad? What do the children character reveal? To answer to all these questions and analyze the poetry of childhood that Flaubert develops, we take into account his entire work, from his novel works of fiction to his abundant correspondence, and we will attempt to define the world of childhood that the writer has built and deduce its philosophical significance.

L'enfance, ce grand territoire d'où
chacun est sorti !
D'où suis-je ?
Je suis de mon enfance.
Je suis de mon enfance comme d'un pays.

Antoine de Saint Exupéry¹

¹ *Pilote de Guerre*, Chap. XIV, *Œuvres complètes*, t.2, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1999, p.158.

Table des matières

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
1. PREMIÈRE PARTIE. GENÈSE : CRÉATION.	31
1.1. La matrice	31
1.1.1. Réflexion sur le concept de « matrice », comment Flaubert se l'approprie par le rapport métaphorique qu'il établit entre l'enfantement et la création littéraire.	31
1.1.2. Histoires de conceptions et superstitions	39
1.1.3. L'accouplement et l'idée de fécondité au fil des textes, des œuvres de jeunesse à <i>Bouvard et Pécuchet</i>	46
1.1.4. Les bizarres et singulières grossesses des mères chez Flaubert.	55
1.2. Comment donne-t-on naissance à un enfant chez Flaubert ?	69
1.2.1. Histoires d'accouchements.	69
1.2.2. Où l'on s'évanouit : Emma.	76
1.2.3. Où l'on s'épanouit : Rosanette.....	79
1.3. L'allaitement.	84
1.3.1. Le sein d'Élisa.....	84
1.3.2. « Les muses ont la poitrine pleine de lait ».....	87
1.3.3. Les enfants et leur nourrice : la mère Rolet dans <i>Madame Bovary</i> , la nourrice à Andilly dans <i>L'Éducation sentimentale</i>	94
1.3.4. L'oncle Gustave, bon « nounou » de Caroline, l'enfant de la vie réelle.....	100
1.4. Figures de l'angélisme ou le type du sublime.	113
1.4.1. « Je vous salue Marie... ».....	113
1.4.2. Maternité et désir de sainteté : Emilie Renaud dans <i>L'Éducation sentimentale</i> de 1845, Emma Bovary et la Sachette.....	124
1.4.3. Marie Arnoux transcendée par ses enfants.	133
1.4.4. Les enfants protégés ; la tauromachie de Félicité ou l'hagiographie de la sainte.	151
1.4.5. Enfants et religion.	157
2. DEUXIÈME PARTIE. GENÈSE : L'ÉDEN.	177
2.1. Flaubert à la lumière des Anciens.	177
2.1.1. Le génie de l'enfance et l'enfance de la littérature.....	177
2.1.2. Les sources antiques ou la célébration de la vie. La lyrique grecque.....	186

2.1.3.	Réécritures des enfants dans les idylles.....	193
2.2.	Fillettes et jardins : la nostalgie du vert paradis.....	203
2.2.1.	La Nostalgie.....	203
2.2.2.	Berthe sur le gazon ou l'iconophilie.....	223
2.2.3.	Carnet de croquis littéraires, esquisses et portraits.....	243
2.2.4.	Frédéric et Louise Roque.....	255
2.3.	Rêver l'enfant et espérer le bonheur.....	263
2.3.1.	Charles et Berthe.....	263
2.3.2.	Bouvard, Pécuchet et les charmes de la paternité.....	266
2.3.3.	Flaubert entre désir et regrets.....	271
2.4.	Joie et jeux d'enfants.....	280
2.4.1.	Des enfants et des jeux.....	280
2.4.2.	Les grimpeurs : les bons petits frères qui vont cueillir les fruits dans les arbres.....	297
2.4.3.	Les gardiens, chevriers et bouviers.....	303
2.4.4.	Les guides et les messagers.....	308
2.5.	Une esthétique de la misère ou l'alchimie poétique chez Flaubert : une « arabesque en marqueterie ».....	317
2.5.1.	Le « <i>kalokakon</i> » flaubertien.....	317
2.5.2.	Beauté des mendiants aux pieds nus dans la poussière.....	320
2.5.3.	Beauté des saltimbanques, des bohémiens, des pauvres et des déshérités.....	327
3.	TROISIÈME PARTIE. JUGEMENT DERNIER : L'ENFER.....	337
3.1.	Le Berceau et la tombe.....	337
3.1.1.	Flaubert à la lumière des cyniques.....	337
3.1.2.	Le <i>puer senex</i> ou l'idée du cycle.....	347
3.1.3.	La mort qui parle.....	352
3.2.	Ce qui n'aura pas lieu : l'enfant idéal n'a pas d'existence.....	356
3.2.1.	Questions d'éducation : les enfants entre père et mère.....	356
3.2.2.	Victor et Victorine, ou l' <i>Émile</i> travesti.....	370
3.3.	L'enfant bête et méchant.....	392
3.3.1.	Les enfants d'Homais.....	392
3.3.2.	Les « marmots » et les « rejets » insupportables. La scène du catéchisme dans <i>Madame Bovary</i>	405
3.3.3.	<i>Diabolus possideat infantem</i> : le mal chez l'enfant ou l'effondrement du mythe de l'innocence enfantine.....	424
3.4.	Les enfants victimes d'une société maltraitante.....	442
3.4.1.	L'enfance martyrisée.....	443
3.4.2.	Le collège.....	455

3.4.3.	Les mal aimés : Berthe, Deslauriers, Félicité...	462
3.4.4.	Rosanette vendue, Mélie violée...	477
3.5.	La sortie du paradis : la maladie et la mort.	487
3.5.1.	Tout commence par <i>La Dernière Heure</i> .	487
3.5.2.	La fin de l'enfance : être chassé du paradis.	502
3.5.3.	La maladie.....	511
3.5.4.	La mort des enfants.....	521
3.6.	Les enfants assassinés.	538
3.6.1.	<i>Quidquid volueris, Passio et vertu</i> .	538
3.6.2.	« [L]a grillade des moutards » dans <i>Salammbô</i> .	550
3.6.3.	Politique antinataliste. Moralité : Flaubert et le refus d'être père.....	565
CONCLUSION GÉNÉRALE.....		577
INDEX		593
Index 1 : Termes utilisés par Flaubert en relation avec l'enfance et les enfants dans les exemples cités.		593
Index 2 : Titres et dates d'achèvement des œuvres suivis de l'index des œuvres citées		597
BIBLIOGRAPHIE		600

Abréviations des titres d'œuvres de Flaubert citées :

ODJ : *Œuvres de Jeunesse, Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 2001.

O.C.II : *Œuvres complètes II 1845-1851*, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.

O.C.III : *Œuvres complètes III 1851-1862*, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.

O.C.IV : *Œuvres complètes IV 1863-1874*, édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2021.

O.C.V : *Œuvres complètes V 1874-1880*, édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2021.

Corr.I : *Correspondance I*, 1830-1851, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.

Corr.II : *Correspondance II*, 1851-1858, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980.

Corr.III : *Correspondance III*, 1859-1858, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991.

Corr.IV : *Correspondance IV*, 1869-1875, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1998.

Corr.V : *Correspondance V*, 1876-1880, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2007.

N.B. Dans les citations, les italiques sont de la plume de Flaubert lui-même. Nous ne le précisons pas. Quand nous soulignons nous-même certains termes, nous l'indiquons.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Si, au XX^e siècle, l'enfance a suscité l'intérêt des historiens, depuis les travaux fort controversés de Philippe Ariès jusqu'à ceux, plus récents, des médiévistes Danièle Alexandre-Bidon et Didier Lett², elle a, aussi, depuis les années 1960, intéressé la médecine, la pédopsychiatrie, la sociologie, la psychologie, les sciences de l'éducation, la justice, le commerce, les publicités et la propagande, l'univers du jouet, les Beaux-arts, la musique, le chant, la danse, le théâtre, le cinéma, l'architecture, la mode, le mobilier, les objets utilitaires du quotidien, la littérature... et par conséquent la critique littéraire. La littérature a toujours proposé des personnages d'enfants – ils apparaissent, discrètement, aussi bien chez les Grecs que chez les Latins³, puis ils s'imposent peu à peu de façon plus nette dans les textes du Moyen-âge, des farces, des contes et des épopées, aux traités d'éducation⁴. Nous les retrouvons chez Rabelais qui nous raconte, en 1532 et 1534, la fabuleuse enfance des géants Gargantua et Pantagruel. Montaigne ne demeure pas en reste et évoque non seulement sa propre enfance, mais aussi sa progéniture, et nous fait part de ses idées sur l'éducation dans tout le chapitre *De l'Institution des Enfants* des *Essais* (1580).

Au siècle suivant, si l'enfant est quasiment absent du roman, Molière met en scène la petite Louison dans *Le Malade imaginaire* (1673), et Racine, s'il évoque indirectement Astyanax dans *Andromaque*, présente Joas en chair et en os aux yeux d'Athalie. Les *Fables* de La Fontaine (1668, 1678, et 1694) font surgir des figures d'enfants étourdis ou cruels, et les *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault (1697) laissent voir toute une ribambelle de petits personnages charmants, du Chaperon rouge au Petit Poucet. C'est au XVIII^e siècle avec Fénelon

² Dans son ouvrage *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* publié pour la première fois en 1960, Philippe Ariès prétend que le « sentiment de l'enfance » n'existe pas avant le XVIII^e siècle, et qu'il faut attendre une période assez récente dans l'histoire des mentalités pour que les parents tissent des liens affectifs avec leurs enfants, la mortalité infantile étant trop importante auparavant. Mais d'autres historiens, grâce aux fouilles archéologiques (présence de jouets dans les tombes, rites funéraires spéciaux), aux examens attentifs des textes littéraires ou religieux (culte de la maternité de la Vierge Marie, déclarations d'amour parental dans la littérature médiévale), grâce aux sources iconographiques et aux archives (actes notariés, inventaires, témoignages), ont démontré que cette thèse est entièrement réfutable et ont conduit Philippe Ariès à revenir lui-même sur ses positions. Danièle Alexandre-Bidon et Didier Lett, dans leur récente étude sur les enfants au Moyen-âge, apportent désormais la preuve que non seulement l'enfant occupe une grande place dans la vie familiale, mais que ses parents et sa famille éprouvent des sentiments forts à son égard. (Danièle Alexandre-Bidon et Didier Lett, *Les enfants au Moyen-âge*, collection Pluriel, édition Fayard, Paris, 2013.)

³ Songeons aux enfances des personnages du panthéon dans les récits mythologiques et notamment à l'enfance d'Achille racontée dans *L'Achilléide* de Stace.

⁴ Il serait impossible de tout citer ici, mais nous retiendrons cependant quelques titres d'œuvres où apparaissent des enfants, dont *Le Miracle d'Osanne et des trois princes* (anonyme, XIV^e s), *Raoul de Cambrai* de Bertolai de Laon (X^e s) et le Cycle de Doon de Mayence, *Le Traité des quatre âges d'homme* de Philippe de Novare (1195 ?-1265 ?), *La Chanson de Roland* (X^e s)...

(chargé de l'éducation du futur roi de France) et son roman *Télémaque* (1692), avec John Locke et ses *Pensées sur l'Éducation* (1693) puis avec Rousseau et l'*Émile* (1762), que l'enfant passe véritablement sur le devant de la scène, devient à la mode, et génère de longues réflexions approfondies quant à son éducation. D'autres auteurs emboîteront le pas à Rousseau et publieront leur traité : Madame de Genlis, Berquin, Bouilly... Par ailleurs, les *Confessions* de Rousseau (1782), *Les Entretiens d'un père avec ses enfants* de Diderot (1773)⁵, sont autant d'œuvres qui proposent des récits d'enfance sensibles et tendres, ouvrant la voie à Bernardin de Saint-Pierre pour une œuvre de fiction qui marque son temps et le siècle suivant : *Paul et Virginie* (1788). Flaubert met d'ailleurs ce roman au nombre des lectures d'Emma Bovary, et nomme le fils et la fille de Madame Aubain Paul et Virginie dans *Un cœur simple*, en souvenir de ces deux petits enfants heureux dans le cadre paradisiaque de leur île, unis par une amitié et un amour naissant dont la force annonce la passion romantique. À l'instar de Rousseau, les écrivains du XIX^e siècle sont tentés de raconter leur enfance. Chateaubriand, Vigny, Michelet, se tournent vers leur passé et retracent leur vie dans l'âge tendre : les trois premiers livres des *Mémoires d'Outre-Tombe* sont consacrés à faire, des événements survenus dans l'enfance de François-René, des récits dont le lyrisme mélancolique confère à l'enfance un rayonnement exceptionnel et la sacralise. Alfred de Vigny enfant aime entendre des histoires de chasse et de bataille⁶, Jules Michelet détaille sa vie douloureuse d'enfant pauvre⁷... et de nombreux auteurs de leur génération trouveront, comme eux, pour leur correspondance, leur autobiographie ou pour leurs œuvres poétiques et romanesques, la matière de leur art dans le premier âge dont ils se souviennent ou qu'ils transforment par imagination. Balzac, Stendhal et George Sand mettent ainsi en scène les enfants qu'ils ont été : Félix de Vandenesse, dans *Le Lys dans la Vallée* (1835), est, comme le petit Honoré, victime de l'indifférence maternelle. Dans *Louis Lambert*⁸, l'écolier distrait, triste et rêveur qu'est Louis, c'est encore Balzac au collège de Vendôme. Chez

⁵ Nous pourrions citer aussi les *Mémoires* de Marmontel, publiés à titre posthume en 1808.

⁶ En 1863, à la mort d'Alfred de Vigny, on a trouvé dans ses manuscrits des mémoires dans lesquels le poète accorde une très large place à l'enfance. (Alfred de Vigny, *Mémoires inédits, Fragments et Projets*, Gallimard, Paris, 1958.)

⁷ Jules Michelet, *Ma jeunesse*, récit d'enfance que l'auteur dédie « à tous ceux qui veulent devenir des hommes », publié chez Calmann-Lévy à titre posthume en 1884.

⁸ *Louis Lambert* (1846) est un roman lu en 1852 par Flaubert, alors en pleine rédaction de *Madame Bovary*. Flaubert est profondément troublé par cette œuvre, car le personnage de Lambert lui rappelle à la fois son ami Alfred Le Poittevin et lui-même : « J'ai trouvé là de nos phrases (dans le temps) presque textuelles : les causeries des deux camarades au collège sont celles que nous avons ». (*Corr.II*, p.218.)

Stendhal⁹, Julien Sorel¹⁰ et Fabrice Del Dongo, idéalistes et ambitieux, ont une enfance créée à l'image de celle de Henri Beyle ; quant à Henry Brulard, il est livré aux mauvais traitements que lui inflige son précepteur, l'abbé Raillane. Si George Sand raconte dans *Histoire de ma vie* (1855) une enfance agitée par des conflits familiaux et la perte d'un père, le charme tranquille de la campagne autour de Nohant, la tendresse de sa mère, les jeux, les chants enfantins et les danses joyeuses lui permettent de qualifier les premières années de sa vie d'âge heureux, vision idyllique qui revient dans les romans champêtres, à travers les portraits des enfants dans *La Mare au Diable* (1846), *François le Champi* (1848), ou *La Petite Fadette* (1849). Nous ne saurions passer sous silence l'importance que prennent l'enfance et les enfants dans l'œuvre de Victor Hugo : dans sa poésie d'abord, avec *Les Feuilles d'automne* (1831), où la première pièce propose une vision intimiste de l'enfance de son auteur, et où nous trouvons le célèbre poème exaltant les joies de la paternité : « Lorsque l'enfant paraît... ». *Les Voix intérieures* de 1837 font voir la femme et les enfants du frère de Victor Hugo, Eugène ; des enfants encore dans « Tristesse d'Olympio » (*Les Rayons et les Ombres*, 1840), mais surtout, c'est le souvenir de Léopoldine enfant, la petite fille chérie, qui imprègne *Les Contemplations* (1856) dans des pièces comme « Ô souvenirs » ou « À Villequier ». *La Légende des siècles* (1859) n'est pas en reste avec l'émouvant poème « Les Pauvres Gens », mais les enfants les plus célèbres dans l'œuvre hugolienne demeurent ceux de la fiction romanesque : nous retenons l'évocation ténue des enfances de Quasimodo et d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831), et principalement dans *Les Misérables* (1862) les figures de la pauvre petite Cosette maltraitée chez les Thénardier, du « gamin-fée » Gavroche et de ses malheureux frères dans l'éléphant de la Bastille, sans oublier les trois petits Bretons morts de faim au cœur de la forêt, fuyant la guerre avec leur mère, et adoptés par la République, dans *Quatre-vingt-treize* (1874).

C'est grosso modo au milieu du siècle que l'enfant en tant que personnage apparaît massivement dans les littératures anglaise et française, pour s'étendre à toute la littérature européenne et mondiale, après qu'il a d'abord été montré dans la peinture et dans la création artistique en général, en Angleterre au XVIII^e siècle, avec les portraits d'enfants dans les familles nobles et bourgeoises. Les enfants se mettent alors à jouer les premiers rôles : ainsi, en Angleterre, Charles Dickens publie *Oliver Twist* (1838), *A Christmas caroll* (« Un chant de Noël », 1843), *David Copperfield* (1850), *The Great Expectations* (« Les Grandes Espérances »,

⁹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), *La Chartreuse de Parme* (1839), *Vie d'Henry Brulard* (autobiographie publiée à titre posthume en 1890).

¹⁰ Héros qui, du reste, devient précepteur des enfants de Madame de Rênal, laquelle meurt en embrassant ses enfants. Une mort presque semblable attend Kitty Bell dans *Chatterton* de Vigny (1835) : la pièce prévoit la présence sur scène des enfants de Kitty, qui meurt sous leurs yeux.

1860), chefs-d'œuvre qui puisent leur génie dans l'enfance. Plus tard dans le siècle vient Lewis Carroll avec *Alice's adventures in Wonderland* (« Les aventures d'Alice au pays des merveilles », 1865) et *Trough the looking-glass* (« De l'autre côté du miroir », 1871). Toujours à l'étranger, c'est le Danois Hans Christian Andersen qui publie ses *Contes* peuplés d'enfants en 1835. Revenons en France avec une littérature qui s'adresse exclusivement aux enfants, grâce à l'œuvre de la Comtesse de Ségur, dont nous ne citerons pas ici les nombreux titres, mais de qui nous retiendrons *Les Nouveaux Contes de fée* (1856), *Les Petites Filles modèles* (1858), *Les Vacances* (1859), et *Les Malheurs de Sophie* (1864) où petites filles et petits garçons évoluent au premier plan. D'autres auteurs vont encore enrichir, pour la jeunesse, une littérature qui ne cesse de s'accroître pour occuper une place majeure dans le domaine de l'édition aujourd'hui : la Bibliothèque Rose de l'éditeur Hachette et Le Magasin d'Éducation et de récréation de Hetzel inaugurent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les grandes collections où se multiplient les ouvrages destinés aux enfants. En France, Zénaïde Fleuriot (*Bigarrette*, 1874, *La Petite Duchesse*, 1876, *Un enfant gâté*, 1877...), Hector Malot (*Sans famille* 1878, *En famille*, 1893...), Jules Verne (*Un capitaine de quinze ans*, 1878, *Deux ans de Vacances*, 1888...), Augustine Fouillée sous le pseudonyme G. Bruno (*Le Tour de la France par deux enfants*, 1877), Jules Renard (*Poil de Carotte*, 1893) pour ne citer qu'eux, s'ajoutent aux Mark Twain (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876, *The Prince and the Pauper*, 1882, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1884), Robert-Louis Stevenson (*Treasure Island*, 1883), et Frances Hodgson-Burnett (*Little Lord Fauntleroy* 1886) dans le monde, pour écrire les textes canoniques de l'enfance pour l'enfance. Parallèlement, certains écrivains poursuivent la tradition autobiographique, comme Alphonse Daudet avec *Le Petit Chose* en 1868, Jules Vallès avec *L'Enfant* en 1879 ou Ernest Renan avec *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* en 1883. De leur côté, les peintres ne manquent pas de puiser dans le thème de l'enfance mille portraits divers : qui n'a pas vu – après les scènes familiales avec enfants chéris des Goya, Chardin, Greuze, Isabey, Gainsborough, Reynolds ou Vigée-Lebrun pour ne citer qu'eux – les touchantes représentations d'enfants aux multiples origines sociales sous le pinceau des contemporains de Flaubert comme Corot, Courbet, Millet, Daumier, Manet, Degas, Redon, Renoir et Bastien-Lepage ? Quel manuel scolaire de littérature n'a pas illustré Gavroche sur la barricade par le gamin armé qui semble préfigurer, avec une avance de trente ans, le personnage hugolien, dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix ? N'a-t-on pas mis en parallèle la mort du fils de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* avec *Le Berceau* de Berthe Morisot ? Du reste,

il serait possible de trouver, pour évoquer chaque scène d'enfants¹¹ dans la littérature, l'exemple d'une image, d'un dessin, d'une gravure, d'une peinture, d'une sculpture, et plus tard dans le siècle d'une photographie, si nous voulions poursuivre le dialogue entre art visuel et poésie.

Une constatation s'impose : l'enfance et les enfants sont un sujet d'exploration inépuisable, et les questionnements qu'ils font surgir, pour qui s'intéresse à eux, abondent. Nous pourrions même poser pour principe que chaque problème humain est susceptible, d'une façon ou d'une autre, de nous ramener à l'enfance. Aujourd'hui, la vogue des *gender studies* par exemple, par le fait même qu'elles réfléchissent sur les rapports sociaux entre hommes et femmes, suppose qu'elles interrogent également ce qui définit le masculin ou le féminin dans l'enfance; cette vogue permet encore de mieux regarder les enfants, filles et garçons, et de se demander comment se constituent leurs différences dans l'éducation, dans les milieux et les époques où ils évoluent, et quelles sont les normes qui les encadrent. La question du genre et de la hiérarchie des sexes est devenue centrale. Forcément, à tous ces égards, la littérature nous offre un immense champ de recherches, car les textes, depuis bientôt deux siècles, regorgent d'exemples de personnages d'enfants, qu'ils soient calqués sur le réel ou purement fictifs.

Représenter l'enfant, écrire l'enfant, c'est fabriquer et penser l'enfance : c'est ce que fait Flaubert, dans son métier d'écrivain, avec des enfants si nombreux et si divers qu'une population entière se compose sous nos yeux ; nous voyons ces personnages de la naissance à la mort, et, selon les milieux sociaux d'où ils sont issus, nous connaissons leur apparence, les soins et l'éducation qu'on leur donne, leurs jeux, leurs sentiments... Aussi la question se pose-t-elle (si tant est qu'il soit légitime de s'interroger sur les buts de l'auteur) : pourquoi « faire voir » l'enfant par le texte littéraire ? Est-ce pour faire deviner ce qu'il sera à l'âge adulte, est-ce pour faire imaginer son destin, inscrire sa vie future, parce que l'enfant serait pensé comme un être humain en devenir ? Si nous partons du principe que le texte littéraire nous permet de mieux connaître l'homme, et puisque l'enfance est une période de l'existence humaine, alors connaître l'homme demande de connaître l'enfant. Étudier l'enfant dans l'œuvre de Flaubert nous conduira à élargir considérablement le champ des investigations en matière de critique littéraire, et il semble bien que nous puissions intégrer nos travaux dans les cadres très divers

¹¹ Songeons aussi à l'art musical et par exemple aux *Scènes d'enfants*, recueil de pièces pour piano composées par Robert Schumann en 1838, ou à son *Album pour la jeunesse* de 1848. En plus de nombreuses pièces écrites à destination des pianistes débutants, d'autres compositeurs s'attacheront à proposer diverses méthodes d'apprentissage du piano, instrument du salon bourgeois et indispensable à l'éducation de la petite fille. Du reste, la jeune sœur de Flaubert, Caroline, très tôt disparue et dont l'écrivain gardera un souvenir inextinguible toute sa vie durant, fit des études de piano et devint une excellente interprète de la littérature pianistique de son temps, et notamment de Chopin.

que sont la narratologie et la poétique, mais encore l'ethnocritique, la philosophie, l'histoire, la sociologie, la neuropsychologie : il va sans dire que l'œuvre de Gustave Flaubert présente, de ces points de vue, une inestimable utilité. Par la richesse des exemples qu'elle propose, elle permet au moins d'affirmer que l'enfance dans les multiples acceptions du terme, comme nous le verrons, a inspiré l'écrivain.

Ainsi allons-nous entrer dans le monde des enfants qui peuplent le texte flaubertien pour y rencontrer et interroger aussi bien le petit Louis XIII que le personnage de Berthe Bovary, le tout jeune Saint Julien l'Hospitalier que la riche Louise Roque ou la pauvre petite bretonne de Daoulas dont les fraises régalaient les voyageurs. Cette incursion dans le monde des représentations de l'enfant et de l'enfance chez Flaubert nous permettra de questionner le rapport que tout lecteur entretient avec sa propre enfance, tant sont fortes et relatives les images qu'il est amené à construire mentalement quand le texte le plonge dans l'univers enfantin.

Notre champ d'investigation prendra en compte l'œuvre complète de l'écrivain, qu'il s'agisse des textes de la fiction romanesque ou de l'abondante correspondance, laquelle nous permet de bien connaître la vie réelle de l'auteur. Nous montrerons que, dès son entrée en littérature, si Flaubert exerce son sens et sa connaissance du réel en s'efforçant de « se faire œil », afin de rendre compte, par l'écriture, d'une vision originale du monde et des choses, il fait apparaître la figure de l'enfant dans ce qu'il nous force à voir, et la récurrence constante de cette image, même si la place de l'enfant n'est assignée qu'à l'arrière-plan, peut nous laisser perplexe : nous découvrons que Flaubert est un auteur particulièrement sensible à l'enfance et qu'il fait de cet âge de la vie humaine une source d'inspiration propre à construire une poétique singulière, laquelle mérite grandement l'analyse. Dans notre travail, nous nous attacherons aux détails, nous examinerons l'arbre plutôt que la forêt, l'arbre sera l'enfant qui nous dira quelque chose sur le concepteur de la forêt entière : pourquoi l'enfant ? Quel est son rôle ? Que révèle-t-il de l'écrivain ? Cache-t-il quelque chose ? Devons-nous y déceler une philosophie de l'existence, une manière d'apprendre la vie ?

Partons d'une constatation assez significative : si un lecteur passionné de Flaubert décidait de lire l'œuvre intégrale telle qu'elle nous est connue à ce jour¹² et s'il commençait à lire les premières œuvres publiées dans la collection de la Pléiade, par exemple, la première

¹² Certains manuscrits écrits par Flaubert enfant ont disparu. Claudine Gothot-Mersch, dans son introduction aux *Œuvres de jeunesse*, nous fait savoir que « rien ne nous est parvenu de ce qu'il écrit pendant les trois années qui suivent [1831] » (p.XLV). Par exemple, la correspondance de 1834 nous apprend qu'il commence (et peut-être achève) un roman historique, *Isabeau de Bavière*, dont nous n'avons plus aucune trace.

phrase du premier texte qu'il découvrirait est celle-ci : « Louis XIII n'ayant que neuf ans, le Parlement donna la régence à Marie de Médicis¹³ ». La toute première image mentale que le lecteur construit en abordant l'œuvre complète est donc celle d'un enfant : Louis XIII âgé de neuf ans. Dans la suite de ce très court texte qui raconte l'histoire de l'assassinat de Concini maréchal d'Ancre, Flaubert met encore en scène des enfants. Voici ce qu'il écrit :

On mit les enfants du maréchal dès le jour même à la porte du palais et l'on vit courir dans les rues de Paris un enfant du maréchal d'Ancre couvert de broderie. On lui demanda ce qu'il avait, il répondit : « Je porte la folie de mon père¹⁴. »

Le processus littéraire créatif du jeune Gustave (il a neuf ans et demi), consiste donc à inventer le personnage du fils Concini « couvert de broderie ». D'où vient ce détail ? Pas des sources historiques que Flaubert a consultées. D'un conte merveilleux ? Peut-être. Toujours est-il qu'elle produit un effet : elle intrigue, parce qu'elle marque l'imagination du lecteur, lui faisant voir un enfant chassé d'un palais qui court dans Paris, et qui, dans sa disgrâce, arbore malgré lui des broderies, signes de la richesse et de l'élégance aristocratiques, devenues ici symboliques de la folie orgueilleuse du père. Dans sa fuite, l'enfant présente aux yeux des Parisiens les preuves causales de la chute du géniteur : une mégalomanie vaniteuse. Arrêtons-nous un instant sur l'enfant orphelin embelli par l'objet qu'il porte (les broderies) et prenons conscience de ce que ce personnage inaugure dans la création flaubertienne : l'élément du costume est comme le symbole inversé et, partant, ironique, de son infortune. Ce contraste entre l'aspect extérieur splendide du vêtement et la douleur morale, la souffrance intérieure du garçon, pourrait être considéré comme l'expression en germe d'une propension au « grotesque » que Flaubert cultivera toute sa vie, dans tous ses écrits. Autrement dit, il a suffi d'un enfant malheureux et d'un détail objectif de sa mise pour que soit incarnée une des idées majeures qui président à l'ensemble de la production flaubertienne : le grotesque ironique règne partout et il s'agit de le montrer par la littérature. Qu'est-ce que le « grotesque » pour Flaubert ? Guy Sagnes, dans la préface qu'il a rédigée pour le premier tome de la nouvelle édition des œuvres complètes dans la collection de la Pléiade, explique bien que Flaubert a eu conscience,

¹³ *Louis XIII, ODJ*, p.3. Cette première phrase suit une tendre dédicace de Gustave, âgé de neuf ans et demi : « À ma mère, le 28 juillet 1831. À maman pour sa fête ». C'est le premier texte de Flaubert qui nous soit parvenu, si l'on excepte quatre petites lettres. À l'âge de neuf ans et demi, Flaubert n'est pas encore entré au collège. Il s'intéresse cependant beaucoup à l'histoire, et l'on peut supposer qu'il savait utiliser une documentation, puisqu'il s'inspire fortement, pour ce texte, de l'*Histoire de France* de Louis-Pierre Anquetil (1733-1806), de la *Biographie universelle* de Louis-Gabriel Michaud (1773-1858), et probablement, pour le désarroi du jeune fils de Concini, de *L'Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes recueillie par feu Monsieur PDP* [Pierre Dupuy]. En revanche, on ne trouve aucune source qui évoquerait les vêtements de l'enfant « couvert de broderie ». La broderie est donc une invention du petit Gustave.

¹⁴ *Louis XIII, ODJ*, p.3.

dès qu'il a su lire et écrire, que l'ironie présidait à l'existence, principe rappelé constamment dans sa correspondance¹⁵ : « Matière de cette amertume et de cette ironie universelle, le grotesque selon Flaubert est l'effet de la différence qui se découvre entre les images extérieures du spectacle de la vie et de ce qu'en réalité elles masquent. L'ironie est la faculté, que Flaubert s'est attribuée de bonne heure, de percevoir ce décalage, avec le plaisir amer de l'exprimer¹⁶. » Aussi l'ironie sera-t-elle le moyen efficace et imparable pour juger, puis affiner le jugement. Dans l'exemple que nous avons proposé plus haut, la broderie, bel et luxueux objet issu d'un art de la main, ne saurait garantir le bonheur ou la richesse, même si elle les symbolise, parce qu'elle est vue au moment où celui qui la porte est disgracié ; cette distorsion entre le fait d'être couvert de broderies et le fait d'être l'orphelin d'un père assassiné nous offre une piste à exploiter : un enfant est chassé du paradis pour se retrouver en enfer, encore couvert des restes dérisoires de son ancienne félicité. Hors de son contexte historique, l'image de cet enfant devient emblématique en ce sens qu'elle montre un échec, une fin, une chute, la sortie d'un Éden ; et porter « la folie de [son] père », c'est naître, venir au monde, être innocemment heureux quelque temps, puis être plongé dans la douleur de vivre, écartelé en permanence entre le souvenir du paradis perdu et l'enfer d'un présent décevant et d'un futur redouté.

Autre preuve déterminante : à l'âge de quatorze ans, dans un petit cahier intitulé « Narrations et discours¹⁷ », Flaubert réécrit intégralement la nouvelle de Mérimée, *Mattéo Falcone*, qu'il connaît pour l'avoir bien lue. Mais il n'emprunte que très peu d'éléments au texte de départ. Il sous-titre le sien « Mattéo Falcone ou deux cercueils pour un proscrit », il modifie l'histoire, invente une fin différente (la mère de l'enfant traître se tue), change le prénom de l'enfant (il le nomme Albano, alors que c'est Fortunato chez Mérimée) et surtout, il brosse le portrait physique de ce personnage, portrait qui n'existe pas dans la nouvelle initiale :

C'était un bel enfant qu'Albano : de longs cheveux tombaient en boucles sur ses épaules, à chaque sourire vous auriez dit une parole de joie, à chaque regard un éclair dans les yeux¹⁸.

Des beaux enfants aux longs cheveux, nous en rencontrerons souvent chez Flaubert, qui, ici, comme nous l'avons dit, modifie le dénouement et s'ingénie à peindre encore une fois l'enfant dans sa singulière beauté jusque dans la mort. En effet, Albano, assassiné par son père, est

¹⁵ Dans une lettre à Louise Colet, datée du 8 mai 1852, l'auteur écrit : « L'ironie pourtant me semble dominer la vie. »

¹⁶ Guy Sagnes, Préface aux *Œuvres de jeunesse*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2001, p. XXI.

¹⁷ *Narrations et conciones* (narrations et discours) étaient les termes qui désignaient, au collège, les exercices traditionnels d'écriture dans les manuels littéraires.

¹⁸ *Mattéo Falcone ou deux cercueils pour un proscrit*, *ODJ*, p.25.

retrouvé à la morgue et identifié par la mère qui meurt instantanément de chagrin sur la dépouille de son superbe enfant :

Le lendemain, c'était à Ajaccio, on venait de retirer un enfant de la rivière. Oh, le pauvre enfant ! de beaux cheveux blonds tombaient sur ses épaules, ses lèvres étaient tachetées de noir, ses mains, liées par un chapelet, étaient jointes comme pour la prière ; sa poitrine était percée d'une balle et l'on distinguait encore sa sanglante trace¹⁹...

Le grotesque impose encore ses principes antithétiques : c'est l'alliance de la beauté et de la mort dans le cadavre d'un enfant assassiné. Mais Flaubert n'écrivait-il pas déjà, deux décennies avant Baudelaire, dans un texte poétique intitulé « Voyage en enfer » :

Et j'étais au haut du mont Atlas, et de là je contemplais le monde, et son or et sa boue, et sa vertu et son orgueil²⁰.

L'« or » et la « boue » ne peuvent que nous conduire à relever ici l'extraordinaire alchimie poétique dont fait preuve le jeune auteur, la phrase composant un quatrain de vers libres : apprécions la recherche esthétique qui consiste à combiner deux syntagmes rythmés comme des ennéasyllabes, puis vient un hexamètre, et pour finir un octosyllabe. Le polysyndéton en parallèle, par les reprises du coordonnant « et », crée un phénomène de reprise anaphorique, amplifiée encore par le jeu des antithèses : bel aphorisme lyrique pour dire à la fois le paradis et l'enfer, que le poète contemple supérieurement d'en haut !

Toujours dans les *Œuvres de jeunesse*, on peut lire un texte (jugé assez maladroit par la critique) et intitulé « La Grande Dame et le Joueur de vielle ou La Mère et le Cercueil ». Daté de 1835 ou 1836, ce texte présente pour nous l'avantage de condenser de nombreux motifs liés au thème de l'enfance. C'est une histoire d'amour qui commence à la manière d'une idylle²¹ ; Flaubert brosse en effet un tableau bucolique fort conventionnel :

Ce jour-là il faisait beau, le soleil reluisait de son éclat de feu, le ciel était sans nuage, l'air était pur et la nature ensemble semblait se prêter à une douce harmonie de bonheur et d'amour.

Là, sous un beau chêne dans le bois, un couple gracieux était étendu sur le gazon, mais ils étaient tristes et vous eussiez reconnu à l'air inquiet du jeune homme, à ses cheveux hérissés, à ses yeux pleins de larmes qu'une profonde douleur lui tourmentait l'âme²².

¹⁹ *Ibidem*, p.27.

²⁰ *Art et Progrès, Les soirées d'étude, Journal Littéraire, Le rédacteur G. Flaubert, « 6^e soirée, Voyage en Enfer », ODJ, p.13.*

²¹ Voir la deuxième partie de la thèse, « Flaubert à la lumière des Anciens ».

²² *La Grande Dame et le joueur de vielle ou La Mère et le Cercueil, ODJ, p.73.*

Flaubert cultive ici le rapport ironique entre une nature idéale²³ et le malheur de deux jeunes gens qui s’y trouvent, Henriette et Ernest. Les amoureux doivent se dire adieu, Henriette étant promise à un autre homme, Louis de la Prevobine. Ernest rappelle à demi-mot ce qui s’est passé le mois précédent, et le lecteur comprend qu’il s’agit de l’évocation discrète d’un accouplement, moment fort érotique, dont le résultat s’observe exactement neuf mois après. L’adolescent Flaubert a bien soin de laisser son lecteur deviner aisément les choses, en tenant un compte très précis du temps entre la conception, la gestation et la naissance d’un enfant. Le coït a lieu deux mois avant le mariage d’Henriette, et la mise au monde sept mois après les Noces :

La mariée était bien jolie et les petits enfants en passant la montraient du doigt et la fille de l’ouvrier enviait son beau bouquet de fausses fleurs.

Sept mois après, la grande dame eut un fils ; on crut que c’était un avorton, mais les mauvaises langues dirent que M. de la Prevobine lui avait fait la cour deux mois avant son mariage²⁴.

Le mariage arrangé avec un homme non aimé, mariage mensonger que symbolise le bouquet²⁵ de « fausses fleurs » est donc gratifié d’un bâtard. La suite de la nouvelle nous apprend que le vrai père de l’enfant, Ernest donc, suite à des coups du sort qui l’ont réduit à la plus extrême misère, mendie en jouant de la vielle et s’arrête, comme par hasard, (on appréciera la coïncidence ironique), sous les fenêtres de la riche Henriette.

Enfin la fenêtre s’ouvrit : c’était un petit enfant de deux ans qui tendait ses petits bras et appelait le musicien tout en riant et en criant. Il lui jeta un sol par la fenêtre. L’homme le reçut dans sa casquette de loutre. [...]. L’enfant voulut voir le joueur de vielle et descendit pour l’entendre de plus près. Mais cette fois le musicien n’avait plus les yeux vers la fenêtre, mais sur Paul qu’il embrassa comme un père. On le chassa avec des injures comme un malotru²⁶.

Au-delà de la scène poignante de l’enfant qui, sans le savoir, fait l’aumône à son propre père, nous voudrions montrer, en citant ces quelques exemples tirés des premières œuvres du jeune auteur, que Flaubert a, dès le début de sa carrière littéraire, exprimé une vision très originale des choses, en interrogeant ce qu’il appelle, comme nous le disions plus haut, le « grotesque »

²³ « Comme ça se fout de nous, la nature ! et quelle balle impassible ont les arbres, l’herbe, les flots ! » écrira Flaubert à la poétesse Louise Colet, le 14 août 1853. *Corr.II*, p.393.

²⁴ *La Grande Dame et le joueur de vielle ou La Mère et le Cercueil*, ODJ, p.74.

²⁵ Flaubert exploite plusieurs fois le motif du bouquet de mariée dans *Madame Bovary* par exemple : celui de la première « Madame Bovary » finit au grenier, et l’autre, celui d’Emma, est brûlé rageusement dans la cheminée par sa propriétaire.

²⁶ *La Grande Dame et le joueur de vielle ou La Mère et le Cercueil*, ODJ, p.74.

et en le rapportant. Or, définir et étudier le grotesque au regard du thème de l'enfance nous permet de bien approfondir toutes les implications de ce fameux thème, parce qu'il s'avère que l'enfant est soumis au « grotesque », quand il n'est pas lui-même la manifestation pure du grotesque. À qui la faute ? Flaubert répond à cette question très tôt en inventant, à l'âge de quinze ans, une sorte de divinité allégorique, le méchant « dieu du grotesque », et qu'il nommera « Yuk » quelque temps après :

La faute, c'est à cette divinité sombre et mystérieuse qui, née avec l'homme, subsiste encore après son néant, qui s'aposte à la face de tous les siècles et de tous les empires, et qui rit dans sa férocité en voyant la philosophie et les hommes se tordre dans leurs sophismes pour nier son existence, tandis qu'elle les presse tous dans sa main de fer, comme un géant qui jongle avec des crânes desséchés²⁷ !

On le sait, à l'origine, le mot « grotesque » vient de l'italien « grottesca », dérivé de « grotta » qui signifie « grotte ». L'histoire de l'art nous apprend qu'à la fin du XV^e siècle en Italie, les fouilles de la *Domus Aurea*²⁸ de Néron avaient mis au jour des peintures murales antiques et des décorations en stuc. Les ruines étant enterrées, il fallait creuser comme dans des grottes pour découvrir ces chefs-d'œuvre de l'Antiquité, que l'on appela par conséquent « grotesques ». Les peintures découvertes ont tant surpris par leur originalité, leur bizarrerie et leur aspect fantastique que le terme « grotesque » finit par désigner tout ce qui a une apparence étrange, risible et caricaturale. Il y aurait d'ailleurs un lien à établir entre le goût prononcé de Flaubert pour le grotesque et sa fascination pour les visions d'un saint Antoine, lequel l'accompagnera toute sa vie, après le choc éprouvé devant le tableau de *La Tentation de Saint Antoine* peint par Brueghel et contemplé au Palais Baldi à Gênes en Italie. Le grotesque plaît à Flaubert car il est extravagant, bizarre, burlesque, ridicule, il mêle la vie et la mort, la beauté et la laideur, l'enfance et la vieillesse, la sagesse et la folie, et il prête à rire. C'est surtout dans ce sens que l'adolescent en classe de Rhétorique au collège de Rouen utilise le terme, notamment dans un texte de jeunesse, *Smar*²⁹, où il met en scène le « dieu du grotesque », l'incroyable Yuk. Mais qui est Yuk³⁰ ? Yuk, c'est Flaubert lui-même, c'est l'enfant qui décide d'observer le

²⁷ *Un parfum à sentir ou les Baladins, ODJ*, p.81-82.

²⁸ La *Domus Aurea*, ou maison dorée, est un immense palais impérial construit pour Néron au premier siècle après Jésus-Christ.

²⁹ Smar (d'abord orthographié « Smarh » : composé avec les initiales de Saint Michel Archange Redevenu Homme) est le nom du personnage principal de la nouvelle éponyme qui préfigure *La Tentation de saint Antoine*.

³⁰ Ainsi dit-il, dans une lettre qu'il adresse au jeune Ernest Chevalier le 13 septembre 1838 : « J'en suis venu maintenant à regarder le monde comme un spectacle et à en rire. ». (*Corr.I*, p.28.). Voici pourquoi Yuk est la continuation du « Garçon », personnage incarné par Flaubert lui-même, et caractérisé par sa propension à rire. Le « Garçon » apparaît dans une lettre à Ernest Chevalier : le 24 mars 37, Flaubert écrit, au sujet du censeur du collège qui a été surpris dans un « bordel bordelant » : « Voilà qui me réjouit, me recrée, me délecte, me fait du bien à la

monde et d'en rire, de n'être la dupe de rien, pas même de l'enfance. Laissons Flaubert nous l'expliquer, puisqu'il prend la peine de l'écrire dans une lettre qu'il adresse à Ernest Chevalier, le lundi 18 mars 1839 :

Maintenant je ne lis guère, j'ai repris un travail depuis longtemps abandonné. Un mystère un salmigondis dont je crois t'avoir déjà parlé. Voici en deux mots ce que c'est : Satan conduit un homme : (Smar) dans l'infini, ils s'élèvent tous deux dans les airs à des distances immenses. Alors en découvrant tant de choses Smar est plein d'orgueil. Il croit que tous les mystères de la création et de l'infini lui sont révélés mais Satan le conduit encore plus haut. Alors il a peur, il tremble, tout cet abîme semble le dévorer. Il est faible dans ce vide, ils redescendent sur la terre. Là c'est son sol, il dit qu'il est fait pour y vivre et que tout lui est soumis dans la nature. Alors survient une tempête, la mer va l'engloutir – il avoue encore sa faiblesse et son néant. Satan va le mener parmi les hommes : 1° le sauvage chante son bonheur, sa vie nomade mais tout à coup un désir d'aller vers la cité le prend, il ne peut y résister, il part. Voilà donc les races barbares qui se civilisent ; 2° ils entrent dans la ville, chez le roi accablé de douleurs en proie aux 7 péchés capitaux, chez le pauvre, chez les gens mariés, dans l'église qui est déserte. Toutes les parties de l'édifice prennent une voix pour se plaindre, depuis la nef jusqu'aux dalles tout parle et maudit Dieu. Alors l'église devenue impie s'écroule. Il y a dans tout cela un personnage qui prend part à tous les événements et les tourne en charge. C'est Yuk le dieu du grotesque. Ainsi à la première scène pendant que Satan débauchait Smar par l'orgueil, Yuk engageait une femme mariée à se livrer à tous les hommes venus sans distinction. C'est le rire à côté des pleurs et des angoisses, la boue à côté du sang. Voilà donc Smar dégoûté du monde. Il voudrait que tout fût fini là mais Satan va au contraire lui faire éprouver toutes les passions et toutes les misères qu'il a vues. Il le mène sur des chevaux ailés sur les bords du Gange. Là orgies monstrueuses et fantastiques. La volupté tant que je pourrai la concevoir, mais la volupté le lasse. Il éprouve donc encore l'ambition. Il devient poète, après ses illusions perdues son désespoir devient immense, la cause du ciel va être perdue. Smar n'a point encore éprouvé d'amour. Se présente une femme... une femme... il l'aime. Il est redevenu beau et S[ain]t mais Satan en devient amoureux aussi, alors ils la séduisent chacun de leur côté. À qui sera la victoire ? À Satan, comme tu penses ? – Non, à Yuk le grotesque, cette femme c'est la Vérité et le tout finit par un accouplement monstrueux. Voilà³¹ un plan chouette et quelque peu rocailleux. Montre-le à Alfred³² ainsi que ma dernière lettre pour mon passage au boxon, comme cela je ne raconterai pas deux fois la même chose.

Je fais des ouvrages qui n'auront pas le prix Montyon et dont « la mère ne permettra pas la lecture à sa fille » quoique j'aurai soin de mettre cette belle phrase en épigraphe³³.

poitrine, au ventre, au cœur, aux entrailles, aux viscères, au diaphragme, etc. [...] je ris, je bois, je chante ah ah ah ah ah ah et je fais entendre le rire du Garçon, je tape sur la table, je m'arrache les cheveux, je me roule par terre, voilà qui est bon. » (*Corr.I*, p.23). Faire entendre le rire du Garçon, c'est décider de débuser le grotesque et de s'en amuser. Aussi écrira-t-il, des années plus tard, à Louise Colet : « Et c'est quelque chose le rire : c'est le dédain et la compréhension mêlés, et en somme la plus haute manière de voir la vie. » (*Corr.II*, p.529.)

³¹ *Sic.*

³² Alfred Le Poittevin, ami de Flaubert.

³³ *Corr.I*, p.39-40.

Yuk, nous le voyons bien, est donc le dieu qui incarne le triomphe de la chair. Du reste, en rapport avec la chair, même si nous ne savons rien du mot « Yuk » et des raisons du choix de Flaubert pour cet étrange vocable, nous pouvons lui supposer une origine orientale : « Yuk » signifie « viande » en coréen. Mais il pourrait être tout aussi bien être l'apocope du chinois « Yukuai » qui signifie « gai, jovial, joyeux » ou alors être inspiré de l'exclamation anglaise « yuk ! » qui exprime le dégoût, la répulsion ou la révolte. Est-il une déformation de « yok », terme que nous trouvons dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et qui signifie « non », lors de la « turquerie » du troisième acte de la pièce ? Le mystère demeure. Il faut se contenter de ce qu'en dit Flaubert lui-même. L'année où il écrit *Smar* (1839), et où il invente la figure de Yuk, allégorie du grotesque, l'écrivain déclare à son ami Ernest Chevalier, dans une lettre datée du 24 février :

Cependant si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue. Mais qu'en sais-je, mon Dieu ! car je suis de ceux qui sont toujours dégoûtés le jour du lendemain, auquel l'avenir se présente sans cesse, de ceux qui rêvent ou plutôt rêvassent, hargneux et pestiférés, sans savoir ce qu'ils veulent, ennuyés d'eux-mêmes et ennuyants³⁴.

Tout est là : la « vérité » ne choisit ni le bien (*Smar*) ni le mal (*Satan*), elle choisit le grotesque. Parce que le grotesque allié au sentiment du tragique est, pour reprendre Baudelaire, une source de plaisir : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit comme les discordances aux oreilles blasées³⁵ » et permet de prendre une revanche sur la vie. Yuk incarne précisément l'agent responsable de la faculté démoralisatrice du monde. C'est Yuk qui prend « une part active au monde » comme « penseur et comme démoralisateur ». Parce que Yuk moqueur et persifleur toujours infligera à l'éventuelle beauté des choses leur grinçante et inévitable laideur. Yuk, c'est l'alter ego de Gustave, c'est le monstre diabolique qui exerce constamment sa terrible et intelligente lucidité sur tout, puisque tout peut être tourné en dérision. Par esprit de système, Flaubert désacralise ainsi l'enfant, sa pureté, son innocence, le bonheur qu'il procure, l'amour qu'il inspire, la splendeur de la vie nouvelle qu'il manifeste, car Yuk est le puissant démystificateur, celui devant lequel pas une seule des valeurs communément admises ne saurait tenir : il est le revers de chaque médaille, celui qui va prouver l'absurdité de

³⁴ *Corr.I*, p.37.

³⁵ Charles Baudelaire, *Fusées*, XII, « Journaux intimes », *Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980, p.396.

l'existence humaine, celui qui dévoile, révèle, constamment, cette « vérité » « horrible, cruelle et nue ». Yuk/Gustave ne peut croire que

notre corps de boue et de merde dont les instincts sont plus bas que ceux du pourceau et du morpion renferme quelque chose de pur et d'immatériel quand tout ce qui l'entoure est si impur et si ignoble³⁶.

Aussi le monde de l'enfance, chez Flaubert, n'échappera-t-il pas au rire cruel et inextinguible du dieu du grotesque. Des premiers enfants surgissant dans l'œuvre : cet enfant du Maréchal d'Ancre « couvert de broderie » par exemple, aux derniers, ceux formant le maudit couple de Victor et Victorine, le grotesque qui allie laideur et beauté, vie et mort, amour et haine, vertu et corruption etc., principe esthétique et moteur de la création, est partout. Le désenchantement domine par sa permanence. C'est la petite Berthe que l'on réveille pour qu'elle fasse ses adieux à sa mère mourante, qui croit qu'il s'agit du matin des étrennes et qui cherche, sans le trouver, « son petit soulier ». La tragédie de la mort est confondue avec un matin de fête ! Le grotesque triomphe de tout et le seul dieu possible au monde, c'est lui, parce que Yuk est omniprésent, omnipotent et omniscient ; il est là, persistant, avec « son ignoble figure³⁷ » :

Il bave sur la pourpre, il casse le marbre et fond l'or ; il brise les statues, il boit les vins et crache sur les mets ; il prend les femmes, les épuise depuis la tête jusqu'aux pieds, depuis les larmes jusqu'au rire, le corps et l'âme ; il fait tout vil et laid ; il vieillit la jeunesse, enlaidit la beauté, abaisse ce qui est grand, rend amer ce qui est doux ; il dégrade la noblesse. Le voilà qui s'établit comme un roi dans la volupté et qui la rend vénale, ignoble, crapuleuse et vraie³⁸.

Aussi comprend-on pourquoi l'orphelin est couvert de broderie, pourquoi de beaux cheveux blonds et ondulés se laissent admirer sur le cadavre d'un enfant, et, en somme, pourquoi les portes du paradis et de l'enfer sont communes. Permettons-nous encore, avant de commencer ce travail, une dernière incursion dans une œuvre de jeunesse, afin de mieux cerner notre sujet. Écoutons ce que nous dit le personnage de Smar :

Que sais-je ? car j'ai mille passions sans but, mille instincts confus ; j'ai comme dans mon âme les débris de vingt mondes, et je ne sens pas un souffle qui puisse ranimer toutes ces fleurs flétries de croyance et d'amour, d'illusions perdues. Mon cœur est sec comme un roc brûlé du soleil et battu de la tempête ; je suis lassé comme si j'avais marché depuis des siècles sur une route de fer.

³⁶ *Corr.I*, p.37.

³⁷ *Smar, ODJ*, p.599.

³⁸ *Ibidem*.p.599.

Et pourtant j'ai encore *besoin de vivre ! je sens, tout au fond de moi-même, quelque chose qui remue encore, et qui palpète, et qui veut vivre, quelque chose qui demande et qui appelle comme une voix d'enfant dans la nuit, cherchant sa mère*³⁹.

Nous avons placé en italiques les paroles de ce personnage, pour mettre en évidence la métaphore de la gestation combinée ensuite à une comparaison ; pour exprimer l'élan de la vie, la poussée instinctive du vivant à l'intérieur de l'être, Flaubert exploite les images puisées dans le domaine de l'enfance : « quelque chose qui remue » à l'intérieur d'une matrice, un embryon ou un fœtus qui, par le jeu de la comparaison, devient une voix d'enfant en quête de génitrice. Le « vouloir-vivre » ne saurait se dire autrement qu'en faisant apparaître l'enfant dans le texte, ici enfant perdu qui cherche sa mère dans la nuit, et dont la vulnérabilité incline à l'attendrissement. Désirer vivre envers et contre tout équivaldrait donc à chérir et protéger l'enfant en soi ? Nous y reviendrons. Pour l'heure, nous dirons que le thème de l'enfance est omniprésent chez Flaubert, et, qu'il soit exploité sous forme de métaphores ou de comparaisons, qu'il soit prétexte à création de personnages fictifs aux rôles bien déterminés dans le récit, il se développe, animant l'œuvre de motifs variés comme autant de ramifications fructueuses issues d'un tronc bien enraciné : conception, fécondation, gestation, naissance, état de nourrisson au sein maternel, jeux du premier âge, habillement, rites religieux et sociaux, richesse, pauvreté, éducation... nous rencontrons tant d'exemples qu'il nous semble crucial d'en faire une analyse scrupuleuse, afin de mieux comprendre ce que l'enfant, chez Flaubert, nous dit de son auteur et de nous-mêmes.

Il n'existe à ce jour aucune étude approfondie, aucune thèse, aucune recherche sur les personnages secondaires que sont tous les enfants présents dans les écrits de Flaubert, et aucun mémoire ne répertorie ni ne classe la totalité des apparitions d'enfants dans l'intégralité de l'œuvre. Nos travaux auront donc pour but d'apporter une nouvelle pierre à l'édifice de la recherche universitaire, puisque nous établirons le corpus textuel des multiples lieux où surgissent des enfants, corpus que nous examinerons méthodiquement pour en déterminer les richesses formelles et sémantiques. Loin de n'être que des figures secondaires lointaines et sans consistance, les enfants occupent, selon nous, une place essentielle dans l'œuvre. Qui sont-ils ? Quelles fonctions assument-ils et quels sont leurs rôles dans la narration ? Comment et pourquoi le romancier les met-il en scène, les peignant comme autant d'ombres fugaces aux arrière-plans ou les conduisant quelquefois en pleine lumière sur le devant ? Quel sort leur réserve-t-

³⁹ *Smar, ODJ*, p.591-592.

il ? Quel sens peut avoir le fait d'être un enfant chez Flaubert ? Et plus globalement, quelles images l'auteur nous donne-t-il à voir de l'enfance, période qui serait à la fois heureuse et malheureuse ? Et puis, que nous révèle le travail poétique lié à l'enfance chez cet écrivain ? Flaubert nous montre-t-il que la vie humaine n'est que le passage d'un âge d'or, très bref et très discutable, aux embêtements et aux ignominies de l'existence ? Au cours de nos recherches, nous tenterons de répondre, entre autres, à ces questions.

L'état des études relatives aux enfants chez Flaubert demeure donc extrêmement restreint. C'est surtout le site consacré à Flaubert à l'Université de Rouen⁴⁰ qui nous permet de l'établir. En effet, ce site universitaire généraliste sur Gustave Flaubert constitue le plus grand et le plus riche espace d'échanges et d'informations ouvert aux chercheurs, aux étudiants et au grand public. Il contient non seulement les textes, mais encore les ressources par œuvres, les manuscrits, la correspondance, les documents biographiques concernant l'auteur, et la « Revue Flaubert ». Par ailleurs, le Centre Flaubert de Paris met à la disposition des chercheurs l'ensemble des manuscrits de Flaubert. Il a pour vocation de rechercher et réunir les reproductions (microfilms, photocopies, images numériques) de tous les manuscrits actuellement accessibles de Flaubert, en se donnant mission de les décrire et les présenter, et de proposer les moyens de leur analyse. Il rassemble la documentation la plus complète possible concernant Flaubert, ses manuscrits, le roman au XIX^e siècle et la critique génétique, ainsi qu'une bibliographie informatisée des études flaubertiennes internationales⁴¹. Récemment a été conçu le site dédié aux « Dossiers Flaubert⁴² » à l'ENS de Lyon, site qui permet un accès aux 2400 feuillets concernant les sources documentaires utilisées par l'écrivain pour la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*.

Ainsi donc, nous apprenons que les premières réflexions sur l'enfance chez Flaubert datent de 1951 et sont menées par Paul Lacoste, fervent flaubertiste et membre de la Société des Amis de Flaubert à Rouen. Paul Lacoste écrit un article d'une dizaine de pages dans le Bulletin de la société des Amis de Flaubert⁴³ : « Les enfants dans la documentation et l'œuvre de Flaubert ». Cet article, très intéressant, reste sommaire cependant, et ne prend pas en compte l'œuvre intégrale, même si, pour la première fois depuis le commencement des études flaubertiennes, il a le mérite d'esquisser une sorte de classification, après avoir établi le constat

⁴⁰ <http://www.univ-rouen.fr/flaubert>

⁴¹ <http://www.item.ens.fr/flaubert/>

⁴² <http://www.dossiers-flaubert.fr/>

⁴³ Paul Lacoste, « Les enfants dans la documentation et l'œuvre de Flaubert », *Les Amis de Flaubert* – 1ère Année 1951 – Bulletin n° 1 – Page 33.

que la « matière des enfants » dans l'œuvre de Flaubert est abondante : Paul Lacoste énumère (sans exhaustivité) quelques « types » d'enfants : les pasteurs, les guenilleux, les misérables, les souffrants, les romantiques, les mendiantes, et les petites filles. C'est justement cette figure de la « petite fille » qui intéresse Laurence Perfézou-François, dans un article qu'elle publie en 2003, sous le titre « Quelque chose de paternel⁴⁴... ». Laurence Perfézou-François se saisit du motif de la fillette, et prouve que, malgré une présence discrète dans l'œuvre et la correspondance, il permet une réflexion, non pas sur le thème de l'enfance, mais plutôt sur le thème de la paternité, notamment à travers Bouvard qui s'attendrit face à la petite Victorine. Le personnage de Berthe Bovary a, quant à lui, attiré l'attention de Jean-Marie Privat qui lui réserve quelques lignes dans son ouvrage d'ethnocritique littéraire *Bovary Charivari*⁴⁵. En effet, le chapitre « Le carivari de la petite Berthe », montre à quel point le sort de ce petit personnage, « orphelin de la critique, aussi », est déterminé de bout en bout, de sa naissance à son métier de pauvre ouvrière fileuse. Si le personnage de Berthe est orphelin de la critique, nous tenterons par cette thèse de réparer l'injustice. Enfin, dans une publication récente⁴⁶, Jeanne Bem rapproche Flaubert de Lewis Carroll, car elle s'intéresse, dans quelques pages de son livre, au motif de la petite fille nubile qui apparaît dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, Louise Roque à douze ans. Le portrait de Louise dans le jardin de Nogent est mis en relation avec les photographies d'Alice réalisées par l'auteur anglais. Jeanne Bem montre que, même s'ils ne se connaissaient pas, Flaubert écrivain et Carroll photographe, exacts contemporains, brossent des portraits de petites filles où l'érotisme affleure. Les deux auteurs ont la même préoccupation : ils cherchent à « faire voir », en tenant compte de la lumière et du cadrage, selon un point de vue essentiellement masculin. Ainsi, sur le personnage de Louise, Frédéric Moreau poserait peut-être un regard non dénué de concupiscence, ce qui donne l'occasion à Jeanne Bem d'évoquer le problème du *male gaze*⁴⁷ et, selon elle, du fantasme de Lolita chez l'homme.

⁴⁴ Laurence Perfézou-François, « Quelque chose de paternel... », <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/perfez.pdf>; <http://www.univ-rouen.fr/flaubert-2003>.

⁴⁵ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari, Essai d'Ethnocritique*, CNRS éditions, Paris, 1994, p.143.

⁴⁶ Jeanne Bem, *Flaubert aux prises avec le « genre », De la famille queer à « la Nouvelle femme »*, Éditions Universitaires de Dijon, Collection Essais, Dijon, 2021, p.49. Nous pouvons ajouter que Flaubert est le premier à avoir inventé et utilisé l'expression « troisième genre », à propos de George Sand.

⁴⁷ Le *male gaze* est un concept mis en évidence par la critique de cinéma Laura Mulvey, dans un essai paru en 1975 et intitulé *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Revue *Screen*, vol.16, n°3, 1st October, 1975). Laura Mulvey explique que la culture visuelle dominante (médias, cinéma, photographie, publicité, etc.) imposerait au public un point de vue uniquement masculin : le *male gaze* signifie par conséquent « regard masculin », ou « vision masculine » qui serait essentiellement celle d'un homme hétérosexuel exerçant un pouvoir dominateur sur la femme, considérée comme un objet de désir sexuel et non pas comme une individualité humaine à part entière.

Par ailleurs, une étude approfondie du problème de l'éducation des enfants est menée par Mitsumasa Wada, dans une thèse qu'il a soutenue en 1995, sous la direction de Jacques Neefs à Paris 8⁴⁸. Placée dans le cadre théorique de la critique génétique des textes, et centrée uniquement sur l'étude du roman inachevé *Bouvard et Pécuchet*, la deuxième partie de la thèse de Mitsumasa Wada explique que l'éducation des enfants Victor et Victorine (au chapitre X du roman) permet à Flaubert l'exploitation d'un savoir pédagogique qu'il a puisé au préalable dans des traités d'éducation, dont *L'Émile* de Rousseau. Ce serait l'occasion pour Flaubert de montrer que les idéologies successives auxquelles Bouvard et Pécuchet recourent pour éduquer les enfants les conduisent à l'échec.

C'est très précisément par l'instruction et surtout quand ils se mettent à apprendre à lire aux enfants, que Bouvard et Pécuchet développent en ces derniers les vices inhérents à leur nature, elle-même déterminée par l'hérédité (ils sont les descendants d'un bagnard et d'une prostituée). Mitsumasa Wada fait savoir que l'instruction manquée débouche nécessairement sur une éducation morale, laquelle échoue lamentablement, l'innéité du mal triomphant chez Victor et Victorine ne supportant aucun remède. En effet, c'est l'instruction qui fait émerger la mauvaise nature des enfants, parce que les pères adoptifs utilisent des mauvais procédés. L'éducation qui suit consiste donc en un combat contre la méchanceté naturelle des enfants. En annexe à sa thèse, Mitsumasa Wada établit également la très utile bibliographie des ouvrages que Flaubert a consultés pour la rédaction de ce chapitre sur l'éducation, chapitre dont il analyse de façon très détaillée les brouillons.

Toujours appuyés sur *Bouvard et Pécuchet*, quelques articles de cet auteur critique nous éclairent encore sur le thème de l'éducation des enfants : en 2011 est publié chez Champion « Une leçon de choses inattendue ou comment Victor a appris la notion de la propriété dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert » dans l'ouvrage *Comment naît une œuvre littéraire ?* un ensemble de textes réunis par Kazuyoshi Yoshikawa et Noriko Taguchi⁴⁹. De même, pour le colloque de Rouen tenu du 7 au 9 mars 2013, Mitsumasa Wada reprend quelques éléments de

⁴⁸ Mitsumasa Wada, *Roman et éducation, étude génétique de « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert*, Paris, 1995. Thèse de doctorat consultable sur le site Flaubert de l'université de Rouen, <https://flaubert.univ-rouen.fr/theses/wada1.pdf>; <https://flaubert.univ-rouen.fr/theses/wada2.pdf>; <https://flaubert.univ-rouen.fr/theses/wada3.pdf>; [wada4.pdf](https://flaubert.univ-rouen.fr/theses/wada4.pdf) (univ-rouen.fr)

⁴⁹ Kazuyoshi Yoshikawa et Noriko Taguchi, *Comment naît une œuvre littéraire* (Actes du Colloque à l'Université de Kyoto, 7, 8 et 9 décembre 2007), Champion, Paris, 2011, p.175-189.

sa thèse et rédige un article consacré à l'art d'être père adoptif dans *Bouvard et Pécuchet*⁵⁰. Nous noterons cependant que, dans toutes les études de Mitsumasa Wada, l'attention est portée bien plus sur l'activité des personnages principaux que sont les adultes Bouvard et Pécuchet que sur les enfants eux-mêmes.

C'est encore le problème de l'éducation de Victor et Victorine qui a intéressé la doctorante Bounthavy Suvilay⁵¹, laquelle a publié en 2004 un article dans la revue *Flaubert*. Dans son écrit, très proche du travail de Mitsumasa Wada, elle centre la réflexion sur la « sauvagerie » des enfants, en rapport avec le traité de Jean Itard sur Victor, l'enfant sauvage trouvé dans l'Aveyron à la fin du XVIII^e siècle, traité que Flaubert avait lu. Ainsi sont montrés les liens établis par Flaubert entre l'éducation des « natures brutes » de Victor et Victorine et le fameux sauvage de l'Aveyron éduqué, lui, par le médecin des Lumières héritier de Locke et Condillac.

D'autre part, un passage très sensible du roman *Salammbô* attire l'attention d'Éric Le Calvez⁵² qui étudie les brouillons du fameux épisode de la « grillade des moutards », expression utilisée par Flaubert dans sa correspondance pour désigner le sacrifice des enfants (ils sont brûlés vifs) dans la Carthage antique, lors de la guerre contre les mercenaires. Éric le Calvez se demande s'il est possible de parler de sadisme par l'analyse génétique de toute une scène dont les éléments narratifs sont entièrement fondés sur le meurtre des enfants et sur l'épouvante que cela suscite.

Dans le cadre de notre travail de recherche, nous avons recensé préalablement tous les personnages d'enfants qui sont montrés à la surface du texte, et cette liste exhaustive nous permettra d'établir une étude des différents types d'enfants, en sondant la profondeur de ces figures par l'examen attentif des détails textuels. Au-delà de la nécessaire classification que nous devons faire, c'est par une démarche méthodologique privilégiant l'analyse du texte, que nous parviendrons à proposer des réponses aux questions que nous avons formulées plus haut. Tenter de saisir le sens – au premier abord si insaisissable – de la rencontre entre le personnage

⁵⁰ *Revue Flaubert*, n° 15, 2017 | *Bouvard et Pécuchet*, roman et savoirs : l'édition électronique intégrale des manuscrits, Colloque de Rouen, 7-9 mars 2013. Numéro réuni par Yvan Leclerc : « L'art d'être père adoptif de Bouvard et Pécuchet » : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=207>

⁵¹ Bounthavy Suvilay (doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle, Paris III), « Bouvard et Pécuchet : de l'enfant sauvage au dégénéré », 2004. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/09suvilay.php?imp=1>

⁵² Éric Le Calvez, « L'horreur en expansion. Génétique de la « grillade des moutards » dans *Salammbô*, *Romanic Review*, vol.90, n°2, New York, 1999, p.167. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/lhorreur-en-expansion-genetique-de-la-grillade-des-moutards/>

de l'enfant, son auteur et son lecteur, et montrer que ces points de jonction contribuent à tisser le réseau structurant de la poétique de l'enfance chez Flaubert, nous obligent évidemment à considérer ces personnages comme une nécessité flagrante. C'est donc pour nous une évidence : Lélia, Julietta, Berthe, Irma, Athalie, Marthe, Louise, Virginie, Mélie, Victorine, Marie et Rosanette, Charles, Eugène, Napoléon, Franklin, Paul et Victor, les mendiants, les communiant, les bohémiens, les grimpeurs, les guides, les gardiens, et tous ceux qui ne sont pas nommés, ceux dont on ignorera à jamais le nom, tous ces personnages d'enfants que nous rencontrons dans l'œuvre de Gustave Flaubert protestent : « Nous ne sommes pas des personnages secondaires ! »⁵³. Il y a lieu d'entendre ce qu'ils nous disent à leur façon. En effet, ces enfants généralement privés de paroles⁵⁴, détails presque invisibles sur lesquels le regard glisse, et qui apparaissent comme le comble du gratuit, pourraient être vus comme comble de l'essentiel, pour pasticher une formule d'Albert Thibaudet. Il se pourrait que leur présence – nous verrons comment – relève de l'énigme du sens de la vie humaine sur terre : l'homme n'est, en définitive, qu'un organisme destiné à se reproduire, et nonobstant, libre de ne pas obéir au déterminisme de son espèce. L'œuvre de Flaubert, dans la prodigieuse prodigalité de ses lectures potentielles, éclaire évidemment la question.

Notre étude comprendra trois grandes parties, comme les trois grands volets articulés d'un triptyque dont nous empruntons les titres au monde de la peinture. En effet, un premier panneau, intitulé « Genèse-Création », nous montrera la création de l'enfant, de la matrice à la mise au monde. Puis nous contemplerons, dans le tableau central « Genèse-Éden », ce qui constitue le paradis, Flaubert édifiant, à la lumière des Anciens, un *locus amoenus* qui combine l'enfance de la littérature, la nostalgie et le territoire de l'enfance. Enfin, nous aborderons, dans notre troisième partie « Jugement dernier-Enfer », le problème du mal sous toutes ses formes, mal qui n'épargne pas l'enfance. Ainsi, en ayant sous les yeux le fourmillement des figures et des formes, allons-nous examiner successivement toutes les places accordées à l'enfant par

⁵³ Je m'inspire ici du titre d'un article de Chantal Pierre-Gnassounou, qui cite, en épigraphe et en guise d'explication pour ce titre, un extrait du roman *Disgrâce* de John Maxwell Coetzee (1999) : « Tu te comportes comme si tous mes faits et gestes étaient ta vie à toi. Le personnage principal, c'est toi. Moi, je suis un personnage secondaire qui fait son entrée à la moitié de l'histoire. Eh bien, contrairement à ce que tu crois, les gens ne sont pas dans ces catégories de personnages principaux ou secondaires. Je ne suis pas un personnage secondaire. J'ai ma vie à moi, comme tu as la tienne. » Pierre-Gnassounou Chantal, « Je ne suis pas un personnage secondaire », *Poétique*, 2010/1, n° 161, p.3-20. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-1-page-3.htm>

⁵⁴ Le terme « enfant » qui désigne la fille ou le garçon en bas âge est emprunté au latin classique « *infans-infantis* » signifiant littéralement « qui ne parle pas ». Chez Flaubert, rares sont les enfants qui nous donnent à entendre une parole claire, rapportée au discours direct au cours de scènes décisives. Certains restent muets. En revanche, beaucoup chantent, crient, appellent, ou font percevoir des sons mêlés inintelligibles, sorte de brouhaha des voix lointaines dont les éclats peuplent le paysage ou le jardin public.

Flaubert, ce qui nous conduira à faire apparaître l'image d'un auteur philosophe qui, par son ironie à la fois tendre et mordante, se moque habilement des systèmes et pose un regard original sur l'enfance.

1. PREMIÈRE PARTIE. GENÈSE : CRÉATION.

1.1. La matrice.

1.1.1. Réflexion sur le concept de « matrice », comment Flaubert se l'approprie par le rapport métaphorique qu'il établit entre l'enfantement et la création littéraire.

Un livre, cela vous crée une famille éternelle dans l'humanité. Tous ceux qui vivront de votre pensée, ce sont comme des enfants attablés à votre foyer⁵⁵.

Avant d'aborder l'étude de la matrice organique, celle des femmes qui enfantent réellement, il convient de nous interroger sur le cas de la matrice métaphorique, celle qui équivaldrait à la fécondité intellectuelle, et que Flaubert évoque très souvent dans les lettres qu'il adresse à ses amis. Cela nous permettra de mieux distinguer la façon dont se tissent les réseaux de sens liés au thème de l'enfance, et ici, de la conception d'une œuvre.

Commençons par un rappel : « matrice », du latin « matrix » signifie « utérus ». Le site du CNRTL nous donne une définition complète du terme dont le premier sens est un sens anatomique : la matrice désigne « l'organe de l'appareil générateur de la femme et des mammifères femelles, situé dans la cavité pelvienne, destiné à contenir l'embryon et le fœtus jusqu'à complet développement⁵⁶ ». La matrice est un « moule naturel », précise le Trésor de

⁵⁵ *Corr.II*, p.541. Lettre à Louise Colet, 25 mars 1854.

⁵⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/matrice>

la langue française. Par analogie, une matrice peut être le milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit. Il va donc de soi, puisque nous réfléchissons sur le thème de l'enfant chez Flaubert, que nous nous interrogeons d'abord sur ce qui concerne la gestation de l'enfant, et donc sur le lieu, métaphorique ou réel, où s'opère cette gestation.

Si l'on en croit Philippe Granarolo, « il existe d'étranges chassés-croisés métaphoriques entre la création artistique et l'enfantement. S'agit-il de simples métaphores ? Et n'y aurait-il pas un troisième degré, auquel parviendrait un être supérieur sculptant son individualité afin de devenir lui-même « œuvre d'art » ? S'il en est bien ainsi, artiste créant une œuvre, femme procréant un enfant, et être supérieur se créant lui-même, ne constitueraient-ils pas les trois degrés d'une création allant vers sa perfection⁵⁷ ? ». L'analogie entre la création artistique ou la production intellectuelle, en tant qu'enfants « accouchés du cerveau » est très ancienne, déjà dans le *Théétète* de Platon, nous voyons Socrate expliquer son art d'accoucheur des âmes, en comparaison avec l'art des sages-femmes qui accouchent les femmes. Les créations de l'intelligence (de l'âme ?) sont réfléchies par analogie à la gestation, au travail de l'accouchement, et à la délivrance. Ainsi les répliques de Socrate dans le dialogue avec Théétète filent-elles la métaphore, car Socrate, en bon maïeuticien, fait comprendre à Théétète que son âme est grosse et qu'il est en travail d'enfantement, qu'il souffre et qu'il doit être accouché, enceint qu'il se trouve de sa pensée. En proie aux douleurs de l'enfantement, parce que son âme n'est pas vide mais enceinte d'idées, Théétète doit être délivré de son fruit. Il faudra donc que le philosophe exerce sur lui un art d'accoucheur, art qui comprend les fonctions que remplissent les sages-femmes sur les corps des parturientes, mais qui en diffère en ce sens que ce sont les âmes des hommes en travail que Socrate libère, et non les ventres. Flaubert s'empare de la métaphore. Dans une lettre qu'il adresse à son ami Ernest Chevalier en novembre 1838, le jeune Gustave (il a dix-sept ans) écrit : « Drôle de monde que ma tête⁵⁸ ! », comme s'il prenait conscience que sa tête est la matrice des œuvres à venir : elle est peuplée de plans bâtis, de scènes imaginées, de situations rêvées, décousues... Pour Flaubert, produire une œuvre intellectuelle équivaudra toujours à un engendrement, une mise au monde, un accouchement, et nombreuses sont les occurrences dans la correspondance ou les textes de fiction, où la métaphore s'impose. L'écrivain s'érige en père et mère de ses textes, il est une matrice nourricière et toute sa création peut se ramener à une procréation, tant la pensée de l'écrivain est envahie par ce thème liant au préalable l'élan créateur à la force sexuelle féconde. Frédéric

⁵⁷ Philippe Granarolo, « Création, procréation, autocréation », *Art et Société*, iPhilo.fr, 29/05/2013. <https://iphilo.fr/2013/05/29/creation-procreation-autocreation/>

⁵⁸ *Corr.I*, p.33.

Nietzsche ne dira pas autre chose quand il mettra en parallèle le coït concepteur et la création esthétique : « C'est une seule et même force que l'on dépense dans la création artistique et dans l'acte sexuel⁵⁹ » écrit-il dans *La Volonté de Puissance*. Il s'agit donc de penser la création littéraire comme d'abord un désir d'enfant de soi, ensuite une gestation en « matrice cérébrale » et pour finir une volonté de s'accoucher soi-même. La phrase que nous avons citée en exergue nous permet cependant de concevoir l'écrivain comme une double matrice : ses enfants sont ses œuvres, certes, mais ces œuvres-là contiennent une pensée de laquelle vivent les lecteurs. « Un livre » écrit-il, « cela vous crée une famille éternelle dans l'humanité. Tous ceux qui vivront de votre pensée, ce sont comme des enfants attablés à votre foyer » : si l'on en croit la comparaison, un lecteur qui vit, se nourrit, se délecte de la pensée de Flaubert est par conséquent le frère des « enfants-livres » qu'il lit. Un auteur est un père si fécond qu'il enfante non seulement ses œuvres mais encore, par-delà les siècles, des fils et des filles spirituels qu'il continue à infuser de sa pensée, puisque ceux-ci s'alimentent à sa table, dans un même foyer. Ce qu'il faut comprendre, c'est que « dans cette expérience si singulière qui est celle de la création littéraire, l'Enfant est ainsi ce revenant qui se trouve n'avoir d'autre lieu à hanter que le texte littéraire qui l'invente et qui le conserve fantomatiquement vivant⁶⁰. » Et, en effet, en plus de tous les personnages d'enfants que nous pourrions voir, père, mère, matrice, frères et sœurs, famille, foyer nourricier, images relatives à la filiation, à la postérité ou à la descendance ne manquent pas chez Flaubert : l'enfant est là qui visite et hante le texte en permanence.

Nous pourrions relever notre premier exemple dans un texte de jeunesse où il est d'abord question d'assimiler le livre à un enfant. Car même si l'on n'en est pas forcément l'auteur, le livre en tant qu'objet endosse le rôle d'un enfant, sorte d'enfant adoptif, livre-enfant dans lequel on déverse toutes les possibilités affectives. Dans *Bibliomanie*, conte de novembre 1836, Flaubert invente le personnage de Giacomo le libraire, trentenaire maladif qui ne vit que pour des livres à l'égard desquels il nourrit une terrible passion. Il passe ses nuits à parcourir ses ouvrages, objets qu'il possède et auxquels il tient plus que tout, puisqu'il finit par les considérer comme ses enfants :

Il allait ensuite vers ses manuscrits, car c'étaient ses enfants chéris ; il en prenait un, le plus vieux, le plus usé, le plus sale ; il en regardait le parchemin avec amour et bonheur ; il en sentait la poussière sainte et vénérable ; puis ses narines s'enflaient de joie et d'orgueil, et un sourire venait sur ses lèvres⁶¹.

⁵⁹ Frédéric Nietzsche, *La Volonté de Puissance*, T.I, chap.441, coll.TEL, édition Gallimard, Paris, 1995, p. 383.

⁶⁰ Philippe Forest, *L'enfance de la littérature*, sous la direction de Philippe Forest et Stéphane Audeguy, La Nouvelle Revue Française n°605, Gallimard, Paris, 2013, p.13.

⁶¹ *Bibliomanie*, ODJ, p.162.

Nous pourrions reconnaître, dans l'attitude du libraire à l'égard du plus vieux manuscrit, la fierté du patriarche qui regarde son fils aîné, un fils « relique », quasiment sanctifié puisque couvert d'une poussière séculaire « sainte et vénérable » au point d'appeler à la dévotion religieuse et de conduire à la béatitude mystique. Le « père », face à un « enfant-livre » plus âgé que lui, sourit voluptueusement et, les narines dilatées par le plaisir olfactif et la satisfaction vaniteuse de posséder un tel trésor, se laisse aller à la plus grande sensualité. Flaubert amorce ici une réflexion sur le rapport physique d'un père avec le « corps » de l'enfant-livre vu comme une matière étrange : bien que concrète, elle est une réserve d'idées, d'abstractions et d'imaginaire qui défient le temps. Aimer un livre comme on aime un enfant et entretenir avec lui une connivence charnelle équivaut à aimer un monde gonflé de possibles...

Dans *Quidquid volueris*, écrit en septembre-octobre 1837, les produits de l'imagination sont appelés par Flaubert les « enfants de [son] cerveau », ce sont des diabolins nés des puissances créatrices de l'invention, petits bonshommes inquiétants et fantastiques, effrayants, rappelant l'esthétique gothique du début du XIX^e siècle :

À moi donc mes souvenirs d'insomnie ! à moi mes rêves de pauvre fou ! Venez tous ! venez tous mes bons amis les diabolins, vous qui la nuit sautez sur mes pieds, courez sur mes vitres, montez au plafond, et puis, violets, verts, jaunes, noirs, blancs, avec de grandes ailes, de longues barbes, remuez les cloisons de ma chambre, les ferrures de ma porte, et de votre souffle faites vaciller la lampe qui pâlit sous vos lèvres verdâtres. [...]

Venez tous, *enfants de mon cerveau*⁶², donnez-moi pour le moment quelques-unes de vos folies, de vos rêves étranges, et vous m'aurez épargné une préface comme les Modernes et une invocation à la muse comme les Anciens⁶³.

Une invocation aux muses plus que grotesque, que cet appel claironnant d'un jeune père à l'intention des « enfants » de son cerveau ! Le jeune Flaubert s'imagine père, mère, enceint d'une œuvre à venir, il attribue des corps d'enfants à ses idées, comme si s'établissait toujours en lui un rapport constant entre l'expression d'une idée et l'expression de la chair. Chez l'écrivain, la matérialité du corps détermine l'imaginaire de la reproduction pour évoquer les œuvres de l'esprit. Ainsi commence-t-il la préface de *Loys XI* :

Je viens enfin de finir mes quatre-vingt-cinq pages, et j'éprouve maintenant le besoin de résumer les impressions que j'ai subies pendant ces *quinze jours de travail et d'enfantement*⁶⁴.

⁶² C'est nous qui soulignons.

⁶³ *Quidquid volueris*, ODJ, p.243.

⁶⁴ *Loys XI, drame*, ODJ, p.305. (C'est nous qui soulignons).

Et plus loin :

Voilà l'histoire de mon enfant ; il n'a pas été neuf mois à germer et n'a pas suivi toutes les phases fatales depuis le mollusque jusqu'à l'embryon, mais je crains bien aussi, pour cet avorté, qu'il n'ait pas vie d'homme et qu'il meure avant peu d'une fluxion de poitrine, faute de chaleur⁶⁵.

Nous voyons bien que le thème de la gestation et de la naissance d'une œuvre s'enrichit de variations calquées sur la réalité de l'enfantement : ici l'imaginaire de Flaubert file la métaphore de l'accouchement prématuré et des complications que cela entraîne sur la santé de l'avorton. Un texte insuffisamment mûri, c'est un corps inachevé, et cette chair non finie, née avant terme, ne saurait être dotée de poumons solides, elle finirait poitrinaire et mourrait. Est-ce à dire, *a contrario*, qu'une œuvre littéraire parfaite est une entité qui métaphoriquement, respire ? Comment ne pas songer au souffle, aux inspirations et expirations que la création littéraire commande chez Flaubert, ne serait-ce que par la nécessaire oralisation des phrases, lesquelles doivent toutes passer l'épreuve du fameux « gueuloir », donc par le corps engendrant le son ? D'autres questions relatives à la création littéraire assimilée à l'enfantement seront posées dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, où Jules, personnage de poète dramaturge, décrit l'acte créateur en usant d'une comparaison qui lui confère un statut de femme mettant au monde son enfant :

Quelquefois, fatigué d'impatience je me levais, je marchais à grands pas, récitant tout haut ma tirade avant qu'elle ne fût finie⁶⁶, et puis je revenais à ma table l'écrire avec transport, joyeux de la tenir, inquiet de celle qui allait suivre, heureux de sentir achever mon œuvre et déjà orgueilleux d'elle comme la jeune mère qui, à travers ses douleurs, entend les vagissements vigoureux de son premier nouveau-né⁶⁷.

Ce qui est remarquable ici, c'est que Flaubert, alias Jules, élabore sa comparaison avec une étonnante précision réaliste, puisque, lors d'un accouchement tel qu'il se passait au XIX^e siècle, c'est-à-dire en position couchée, l'anatomie de la mère ne lui permettait pas de voir l'enfant au moment même de la délivrance. Il était donc logique que, dans l'instant suivant la libération, le sens auditif fût le premier sollicité : sans voir le nourrisson, l'accouchée pouvait d'abord l'entendre. Nul doute que la comparaison soit aussi à relier au rapport que Flaubert entretient avec le sens de l'ouïe, fondamental dans la genèse d'une œuvre, puisqu'il permet de juger la maturité harmonique et rythmique de chaque phrase.

⁶⁵ *Loys XI, drame, ODJ*, p.305.

⁶⁶ Nous reconnaissons ici Flaubert lui-même, déclamant ses phrases et scandant leur rythme par des pas de danse pour juger de leur qualité. Il s'agit véritablement, pour le créateur, d'éprouver la création dans la chair du corps organique tout entier.

⁶⁷ *L'Éducation sentimentale*, 1845, *ODJ*, p.893.

Nous trouvons aussi, dans la perspective du lien nietzschéen entre sexualité et création littéraire, l'idée selon laquelle, pour produire une œuvre, il faut féconder la Muse. Mais la déesse ne se soumet pas facilement aux ardeurs d'un auteur aussi scrupuleux que Flaubert. Celui-ci le rappelle dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet, le 17 septembre 1847 :

La Muse est une vierge qui a un pucelage de bronze, et il faut être un luron pour⁶⁸...

Il appartient à la destinataire d'imaginer la fin de la phrase, car Flaubert laisse les choses en suspens et ne termine pas son propos : pour quoi faut-il être un luron ? S'il s'agit d'attaquer le bronze du pucelage au burin et au marteau ou de le faire fondre, déflorer la vierge divine et la féconder nécessite un travail de longue haleine, une opiniâtreté à toute épreuve.

De même, le 2 juin 1850, alors qu'il est en Égypte avec Maxime Du Camp, Flaubert écrit une lettre d'une grande mélancolie à son ami rouennais, le poète et dramaturge Louis Bouilhet. Sa méditation sur la création littéraire est approfondie et il fait part de ses doutes sur son avenir d'écrivain :

Assis sur le devant de ma cange en regardant l'eau couler, je rumine ma vie passée avec des intensités profondes. Il me revient beaucoup de choses oubliées, comme des vieux airs de nourrices dont il vous survient des bribes... [...] Nous prenons des notes, nous faisons des voyages, misère, misère. Nous devenons savants, archéologues, historiens, médecins, gnaffes⁶⁹ et gens de goût. Qu'est-ce que tout cela y fait ? Mais le cœur ? la verve ? la sève ? D'où partir et où aller ? Nous gamahuchons bien, nous langottons beaucoup, nous pelotons lentement, mais baiser ! mais décharger pour faire l'enfant⁷⁰ !

Comme il a l'habitude d'en user avec Louis Bouilhet, Flaubert cède à la trivialité la plus obscène pour décrire métaphoriquement la création littéraire. Les activités sexuelles – littéraires – des deux compères peuvent être fréquentes et débridées, mais elles restent stériles et ne débouchent sur rien si l'acte fécondant n'est pas consenti : il s'agit, pour Flaubert, d'aller jusqu'au bout de la métaphore, et d'évoquer en langage cru l'émission d'un sperme générateur d'œuvre à venir. Si l'écrivain est un ejaculateur, un père qui féconde la mère imaginaire qu'est la Muse, quel est donc ce fluide séminal propre à fonder une descendance ? Pour un auteur qui se dit « homme-plume⁷¹ », faire couler l'encre sur le papier toute une vie durant, en regardant couler la Seine sous les fenêtres de Croisset, est ce qui va de soi pour « faire l'enfant »... Nous noterons aussi

⁶⁸ *Corr.I*, p.471.

⁶⁹ Selon le CNRTL, le « gnaf », terme vieilli et populaire, désigne un cordonnier ou un savetier. Par extension : un gnaf est celui qui gâche son travail, qui effectue de mauvaises réparations.

⁷⁰ *Corr.I*, p.627-628.

⁷¹ Flaubert utilise l'expression dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet, le 31 janvier 1852 : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle. » *Corr.II*, p. 42.

le rôle de la mémoire méditative, que Flaubert sollicite durant le voyage en Orient. C'est l'eau du Nil qu'il regarde couler et les souvenirs sont comparés à « des vieux airs de nourrices » : autre biais de l'écriture pour évoquer l'enfance, son univers sonore et musical, sa poésie, et les liens qui se tissent entre elle et la création.

Quelques semaines plus tard, le 4 septembre 1850, de Damas, toujours dans une lettre à Louis Bouilhet, il reprend la même métaphore, avec la crudité de langage que nous lui connaissons quand il s'adresse à son ami. C'est un coût avec la muse qu'il préconise, le résultat important moins que la jouissance ressentie dans l'acte en lui-même. Au fond, la qualité d'une œuvre n'est pas un but essentiel à atteindre, seuls comptent le plaisir d'écrire et l'acte de création propre à changer la nature de celui qui écrit pour l'ériger en créateur :

À force de scrupule, nous ressemblons à ces pauvres dévots qui ne vivent pas, de peur de l'enfer, et qui réveillent leur confesseur de grand matin pour s'accuser d'avoir fait la nuit une fausse couche en rêvant. Ne nous inquiétons pas tant du résultat. Foutons, foutons ; qu'importe l'enfant dont accouchera la Muse ! le plus pur plaisir n'est-il pas dans ses baisers⁷² ?

Il faut remarquer ici que les rôles sont inversés : l'écrivain n'est plus vu comme une jeune femme qui accouche. Cette fois, c'est la Muse qui pourrait donner naissance à l'enfant, l'artiste doit surtout copuler en jouissant des baisers de cette divine maîtresse. Le « pur plaisir » de Flaubert trouve sa source dans le travail d'écriture. Mais dans une lettre à sa mère, lettre envoyée de Constantinople le 14 novembre 1850, l'écrivain redevient « femme enceinte » :

Il se prépare en moi quelque chose de nouveau, une seconde manière peut-être ? mais d'ici à quelque temps il faut que j'accouche. Il me tarde de connaître ma mesure. Retrouverais-je pour une autre œuvre tout ce que j'ai mis en pure perte dans *Saint Antoine* ⁷³???

Le même jour, il écrit à Louis Bouilhet pour évoquer les idées neuves à écrire, trois sujets nouveaux auxquels il réfléchit. Avec son ami, le ton est plus mélancolique, les textes futurs sont vus comme des fœtus à découper au scalpel sur la table de dissection. Cependant, le doute s'installe quant à l'efficacité de la méthode chirurgicale :

Hélas ! il me semble que lorsqu'on dissèque si bien les enfants à naître, on n'est pas assez bandant pour les créer⁷⁴.

Curieux rapport à la chronologie des étapes de l'enfantement : dissocier les éléments d'un corps créé précéderait sa naissance, à moins que Flaubert ne donne au verbe « disséquer » le sens de

⁷² *Corr.I*, p.677.

⁷³ *Corr.I*, p.704.

⁷⁴ *Corr.I*, p.708.

bâtir un plan et en analyser le mécanisme, à la façon d'un architecte qui construit une maquette avant l'édification du monument. Quoi qu'il en soit, il s'agit encore de décrire l'acte créateur en filant la métaphore : c'est ici l'énergie virile, la force érectile qui doivent être assurées pour enfanter. Et puis, viennent les questions relatives à l'originalité d'une œuvre, Flaubert étant conscient d'être influencé par ses lectures. Aussi déclare-t-il à Louise Colet :

Il y a des moments où je crois même que j'ai tort de vouloir faire un livre raisonnable et de ne pas m'abandonner à tous les lyrismes, gueulades et excentricités philosophico-fantastiques qui me viendraient. Qui sait ? Un jour, j'accoucherais peut-être d'une œuvre qui serait mienne, au moins⁷⁵.

Comment créer une œuvre qui se définirait par son originalité, par sa rareté, et surtout grâce à laquelle serait confirmée une sorte de paternité-maternité littéraire vraiment nouvelle ? L'œuvre qui sera sienne, c'est *Madame Bovary* en 1857, qu'il appelle d'ailleurs « [son] enfant, [sa] fille⁷⁶ », après quoi la série des métaphores dans les lettres recommence. Par exemple, à Ernest Feydeau, le 20 novembre 1857, au sujet de *Salammbô* dont la première phase a mal débuté, il écrit :

Je suis puni de m'être mis comme un imbécile à vouloir tout de suite écrire un livre avant de l'avoir suffisamment porté dans le ventre. Je t'assure que je ne suis pas gai⁷⁷.

Le temps de gestation est crucial chez Flaubert : toute précipitation est nuisible et l'œuvre à venir doit être réfléchie, le livre étant incorporé puisque « porté dans le ventre » comme si l'auteur était en état de grossesse, avec la sensation d'un soi enceint. Mais Flaubert ne semble pas à une contradiction près, car il revient sur sa propension à transférer le sens de la création littéraire à la gestation et à l'accouchement, pour exploiter une métaphore architecturale :

Adieu mon cher vieux⁷⁸. Relis et rebûche ton conte. Laisse-le reposer et reprends-le, les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur, et ça ne sert à rien ! et ça reste dans le désert ! mais le dominant prodigieusement⁷⁹.

Si les livres ne se font pas comme les enfants, ils se font tout de même avec le corps en action, vu comme celui du bâtisseur qui ne s'épargne aucune peine physique. Enfin, l'idée d'un enfantement est reprise quand le point final est mis à *Salammbô*, véritable délivrance pour Flaubert, qui annonce l'heureux événement à Edmond et Jules de Goncourt, 12 juillet 1862 :

⁷⁵ *Corr.II*, p.11.

⁷⁶ *Corr.II*, p.679.

⁷⁷ *Corr.II*, p.779.

⁷⁸ Ernest Feydeau.

⁷⁹ *Corr.II*, p.783.

Je me suis enfin résigné à considérer comme fini un travail interminable. À présent, le cordon ombilical est coupé. Ouf ! n’y pensons plus ⁸⁰!

À partir de cette date, plus aucune métaphore de l’enfantement pour désigner la création littéraire ne sera utilisée par l’auteur dans sa correspondance. S’il y avait cordon ombilical reliant l’écrivain à ses œuvres, de ce point de vue-là il fut effectivement tranché. L’œuvre littéraire n’est certes pas un enfant en chair et en os, mais elle nous raconte bien des histoires de pères et de mères, de conceptions miraculeuses, de grossesse et d’accouchements, les enfants de Flaubert étant ceux créés par l’encre et le papier.

1.1.2. Histoires de conceptions et superstitions

Quand la conception de l’enfant est évoquée chez Flaubert, c’est souvent par un biais original qui mêle un peu de superstition et de religion. Dans *Novembre*, par exemple, le narrateur, follement épris d’une jeune prostituée nommée Marie, raconte une scène tendrement érotique qu’il a gardée en mémoire. Marie et lui étaient couchés dans le même lit, et dans ce moment de rapprochement intime, Marie posait d’étranges questions :

Ce fut dans ces heures-là qu’elle me disait, tenant ma tête serrée sur son cœur :

« Ange d’amour, de délices, de volupté, d’où viens-tu ? où est ta mère ? à quoi songeait-elle quand elle t’a conçu ? rêvait-elle la force des lions d’Afrique ou le parfum de ces arbres lointains, si embaumants qu’on meurt à les sentir ⁸¹? [...] »

Marie suppose que la mère de son amant, lors de la conception, a eu des pensées qui ont agi sur la formation du caractère et sur la personnalité de son futur enfant, lequel est devenu le jeune homme dont elle fait l’éloge parce qu’il a pour elle la force du lion et qu’il émane de lui un parfum exotique. Elle ne fait ni plus ni moins qu’une analogie entre une mère et un auteur-créateur. Cependant, au-delà de la rêverie poétique que recouvre le discours de Marie, il est possible que Flaubert se souvienne des discussions qui devaient avoir lieu dans la famille avec son père le docteur Achille Cléophas Flaubert. Ces discussions avaient-elles pour sujet les croyances et les superstitions des Anciens ? À la table du médecin rouennais, se moquait-on d’Ambroise Paré ou de Descartes qui admettent comme vraie l’influence des pensées des mères

⁸⁰ *Corr.III*, p. 229-230.

⁸¹ *Novembre*, *ODJ*, p.795.

sur les enfants qu'elles portent ? À cet égard, pour nous permettre d'avoir une idée précise de la question, et parce que Flaubert est un fervent lecteur des œuvres grecques et latines, nous pourrions citer une synthèse bien pratique et fort significative de ces fausses croyances. Dans cette synthèse rédigée par le docteur Gaston Variot au XIX^e siècle, nous pouvons lire, par exemple :

Dans l'Antiquité grecque, nous trouvons d'illustres philosophes ou savants qui croient fermement que la mère, par un effort puissant de l'imagination, peut, en quelque sorte, modeler l'embryon qu'elle a conçu. Empédocle d'Agrigente, qui était d'ailleurs un partisan de la métempsycose, c'est-à-dire de la transmigration des âmes immatérielles dans d'autres corps que ceux qu'elles avaient primitivement habités, admettait aussi que les images reçues dans le cerveau d'une femme pouvaient être transportées sur son fruit. Voici comment Amyot, dans sa belle traduction des œuvres de Plutarque (*Des opinions des philosophes*, p.457, ch. XII, liv.V), nous rapporte l'opinion d'Empédocle : « Empédocle tient que par l'imagination de la femme en la conception, se forment les enfants, car souvent, des femmes ont été amoureuses d'images et de statues, et ont enfanté des enfants semblables à icelles. [...] Chez les Romains, le préjugé des Grecs se transmet comme le prouve le texte suivant de Pline : « Les ressemblances du fœtus tiennent, sans doute, à l'imagination sur laquelle on pense que beaucoup de circonstances exercent de l'influence, la vue, l'ouïe, le souvenir et les images qui frappent au moment de la conception. La pensée même qui traverse subitement l'esprit de l'un ou de l'autre parent passe pour déterminer ou altérer la ressemblance. Aussi y a-t-il plus de différence chez l'homme que chez les autres animaux ; la rapidité des pensées, la promptitude de l'esprit et la variété des dispositions impriment des marques diversifiées. [...] ». (Pline, *Secundii Historiae Mundi*, 1848, t.1, p.287.) [...] J'ai lu, dit Galien, qu'un homme très laid mais riche, désirant avoir un bel enfant, en fit peindre un très beau et recommanda à sa femme de fixer, au moment de l'acte vénérien, les yeux sur ce portrait ; elle le fit, et, dirigeant pour ainsi dire tout son esprit et toute son attention vers cet objet, elle mit au monde un enfant qui ne ressemblait pas à son père, mais parfaitement au modèle du tableau⁸².

Nul doute que ces considérations devaient être débattues chez les Flaubert ; et, en admettant que les conversations de table sur l'imagination des mères au moment de la conception de l'enfant n'eurent jamais lieu, le père et le fils avaient au moins lu Montaigne, puisqu'il est souvent question de cet auteur dans leur correspondance. Dans les *Essais*, nous trouvons en effet ce passage :

⁸² Gaston Variot, *Origine des préjugés populaires sur les envies*, Bulletins et mémoire de la Société d'Anthropologie de Paris, année 1891, p.460-461.
https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1891_num_2_1_7555

Tant y a que nous voyons par expérience les femmes envoyer aux corps des enfans qu'elles portent au ventre des marques de leurs fantasies, tesmoing celle qui engendra le more⁸³. Et il fut présenté à Charles, Roy de Bohème et Empereur, une fille auprès de Pise, toute velue et hérissée, que sa mère disoit avoir été conceuë, à cause d'une image de Saint Jean Baptiste pendue en son lit⁸⁴.

Selon ces mythes ou croyances populaires, l'imagination d'une femme agit donc sur l'enfant pendant la conception⁸⁵. Cette idée est reprise ailleurs par la prostituée Marie quand elle pense à ses clients, dont elle dit :

Ni les pauvres, ni les riches, ni les beaux, ni les laids n'ont pu assouvir l'amour que je leur demandais à remplir ; tous, faibles, languissants, conçus dans l'ennui, avortons faits par des paralytiques que le vin enivre, que la femme tue, craignant de mourir dans les draps comme on meurt à la guerre, il n'en est pas un que je n'aie vu lassé dès la première heure⁸⁶.

Elle exprime aussi l'idée d'une conception possible, après ses ébats avec le narrateur. D'abord très maternante, elle se comporte comme une mère avec son amant infantilisé, et le gratifie de gestes de tendresse :

Elle me passa la main dans les cheveux⁸⁷, en se jouant, comme avec un enfant, et me demanda si j'avais eu une maîtresse ; je lui répondis que oui, et comme elle continuait, j'ajoutais qu'elle était belle et mariée⁸⁸.

⁸³ Montaigne fait ici allusion à une anecdote rapportée par Ambroise Paré : « Par semblable raison Hippocrates sauva une Princesse accusée d'adultère, parce qu'elle avait enfanté un enfant noir comme un more, son mari et elle ayants la chair blanche, laquelle à la suasion d'Hippocrates fut absoute, pour le portraict d'un more semblable à l'enfant, lequel coutumièrement estoit attaché à son licit. » Ambroise Paré, « Des monstres qui se font par imagination », chapitre IX, *Des monstres et des Prodiges*, Œuvres, p.818.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53757m/f3.item#>

⁸⁴ Montaigne, *Essais*, Livre I, Chapitre XXI « De la force de l'imagination », textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1962, p.103.

⁸⁵ Flaubert s'amuse avec ces croyances populaires et superstitions dans une lettre qu'il adresse à Louis Bouilhet, le 26 décembre 1852, imitant la langue de Montaigne, qu'il lit régulièrement : « Ains n'avez-vous paour, amy, que tousiours couché comme ung veau et roulant la vastitude de ces choses en la sphéricité de vostre entendement, elles ne cataglyptent une façon de microcosme en votre personne et ne vous appréhendent vous-même ? Ce advient aux femmes engroissées, vous savez, qui appètent mangier un connil, ie suppose ; à leur fruit qu'elles font poussent des oreilles de connil sur l'estomach ; ou comme enfantelets qui cogitant, dans leur bers, eux pysser contre un mur, compysent de vray leurs linceuls ; tant le cerveau a force, ie vous dys, et met tous atosmes en branle ! », *Corr.II*, p.216.

⁸⁶ *Novembre*, *ODJ*, p.807.

⁸⁷ On retrouve ce motif dans *Madame Bovary*, quand Emma projette de fuir avec Rodolphe, la veille d'un départ qui n'aura pas lieu : « Elle lui avait passé les mains dans les cheveux, et elle répétait d'une voix enfantine, malgré de grosses larmes qui coulaient : "Rodolphe ! Rodolphe !... Ah ! Rodolphe, cher petit Rodolphe ! " » (*Madame Bovary*, *O.C.III*, p.326.)

⁸⁸ *Novembre*, *ODJ*, p.790.

Et quelque temps après, elle évoque l'éventualité d'être mère, passant de la peur à l'attendrissement :

Ouvrant tout à coup des yeux ébahis et épouvantés, elle dit :

« Si j'allais avoir un enfant ! »

Et passant, au contraire, à une câlinerie suppliante :

« Oui, oui, un enfant ! un enfant de toi ! ... Tu me quittes ? nous ne nous reverrons plus, jamais tu ne reviendras, penseras-tu à moi quelquefois ⁸⁹? »

La réplique de Marie associe grotesquement l'expression du désir d'enfant (désir qui ne sera pas réalisé) et la perspective cruelle d'être abandonnée par l'homme qu'elle aime ; il suffit qu'elle ait annoncé l'éventualité d'être mère pour que le père potentiel s'en aille : c'est tout le sens des suspensions suivies de la question « Tu me quittes ? ». Et le lecteur devine que la paternité pourrait bien être redoutée : *Novembre* suggère déjà toutes les craintes de Flaubert à l'idée d'engendrer⁹⁰.

Que Flaubert soit préoccupé par des histoires de conceptions miraculeuses et de superstitions est aussi manifeste dans la correspondance, et quelques passages significatifs trouvés dans des lettres en témoignent. Par exemple, quand il voyage en Orient, il informe toujours son ami Bouilhet des coutumes qui le surprennent ou qui l'amuse. Ainsi lui écrit-il, du Caire, le 1^{er} décembre 1849, au sujet des remèdes contre la stérilité :

Quid dicis du fait suivant. Il y a quelque temps un santon (prêtre ascétique) se promenant ès rue du Caire complètement nu, n'ayant qu'une calotte sur la tête et une calotte sur le vi [sic]. Pour pisser il défaisait sa calotte de vi, et les femmes stériles désireuses d'enfants allaient se mettre sous la parabole d'urine et se frottaient de ce liquide⁹¹.

Mais au même Bouilhet, il se fait plus grave et plus lyrique, quand, dans une lettre datée du 29 avril 1860, il partage cette rêverie, en fin de lettre, comme une pensée venue de nulle part, car elle n'a aucun rapport avec ce qui précède et parce qu'elle est détachée de tout contexte :

Comme c'est beau, la mère de Lao-Tseu qui a conçu son fils rien qu'en regardant filer une étoile⁹² !

Concevoir en exerçant seulement le sens de la vue dirigée vers un astre (vers l'Idéal ?), c'est un principe créateur que Flaubert érige en axiome, quand il explique que voir et faire voir sont essentiels en matière de création littéraire ! Mais pour ce qui concerne l'idée de la conception

⁸⁹ *Novembre*, p.815.

⁹⁰ Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail (« Thèses antinatalistes, Flaubert et le refus d'être père »).

⁹¹ *Corr.I*, p.542.

⁹² *Corr.III*, p.90.

d'un enfant sans accouplement, l'origine s'en trouve dans de nombreux mythes, jusqu'à l'histoire de la virginité de Marie dans le christianisme. La vierge choisie entre toutes les femmes est fécondée par le Saint-Esprit, mais il se peut aussi que, par une opération surnaturelle et divine, pour d'autres femmes, l'enfant vienne tout seul, comme le montrent certains tableaux du XV^e siècle, où, notamment, l'enfant traverse l'espace pour se loger miraculeusement dans le ventre de la mère, sans briser le sceau sacré de sa virginité. Si l'on regarde par exemple *Une Conception profane*⁹³, enluminure du recueil de littérature morale réalisé pour Baudouin de Lannoy, entre 1486 et 1493, on voit le mari et sa femme couchés dans un lit, recouverts jusqu'aux épaules d'un drap blanc et d'une fourrure, sous des teintures bleues, et très chastes, éloignés l'un de l'autre de façon à n'avoir aucun contact physique. Dans un coin de l'enluminure, presque touchant le plafond de la chambre, Dieu, Jésus et entre leurs têtes, la colombe du Saint-Esprit, siègent sur un trône suspendu dans les airs, dans une lumière immatérielle. De cette lumière part un rayon diaphane qui nous ramène à l'épouse couchée dans le lit. Sur ce rayon, un petit enfant nu a traversé la pièce et se dirige, comme s'il allait se jeter dans l'eau la tête la première et les mains jointes en position de plongeur, vers la femme dans le ventre de laquelle il va entrer. C'est le miracle de la conception. Pourquoi la conception par union sexuelle est-elle occultée, inexistante ? Pourquoi faut-il que la mère reste pure et vierge ? Très souvent chez Flaubert, l'union sexuelle est répugnante, et c'est avec un profond cynisme qu'il décrit les scènes de coït dans ses textes⁹⁴. Aussi évoque-t-il de façon originale la conception, obscure parce que reléguée dans le domaine du miracle, de saint Julien l'Hospitalier. Toute l'attention se porte sur la piété religieuse de la mère, que l'on ne saurait imaginer dans un coït :

Elle était très blanche, un peu fière et sérieuse. Les cornes de son hennin frôlaient le linteau des portes ; la queue de sa robe de drap traînait de trois pas derrière elle. Son domestique était réglé comme l'intérieur d'un monastère ; chaque matin elle distribuait la besogne à ses servantes, surveillait les confitures et les onguents, filait à la quenouille ou brodait des nappes d'autel. À force de prier Dieu, il lui vint un fils⁹⁵.

Pour cette femme dévouée à Dieu (même si, à l'instar de quelque figure diabolique, elle porte queue et cornes), il n'est pas étonnant que l'enfant soit un don divin qui la hisse au rang des

⁹³ *Une conception profane*, enluminure anonyme du recueil de littérature morale réalisé pour Baudouin de Lannoy, 1486-1493, Paris, Bibliothèque Nationale de France, reproduite dans *L'Enfant dans la peinture*, coll. Citadelle et Mazenod, Paris, 2011, p.31.

⁹⁴ Voir à ce sujet le chapitre sur l'accouplement dans cette partie.

⁹⁵ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p.252.

mères rendues fécondes grâce à la prière, sinon fécondées par une divinité. La mère de Julien est une nouvelle Marie, qui « se trouva enceinte par le fait de l'Esprit saint⁹⁶ » et qui put ainsi conserver sa virginité, car ce qui préside à la naissance de Julien est à l'évidence une intervention divine et surnaturelle, la force de la parole adressée à Dieu étant elle-même fertile. La phrase de Flaubert est explicite : il y a bien un rapport logique de cause/conséquence dans la succession des deux syntagmes, « à force de prier Dieu » et « il lui vint un fils ». La tournure impersonnelle « il lui vint » est, du reste, assez ambiguë puisqu'elle ne permet pas d'attribuer l'origine de la naissance de Julien à une fécondation naturelle par un géniteur humain, mais elle laisse penser à une intervention divine exauçant la prière de la mère. Du reste, la naissance de Julien est suivie d'apparitions mystérieuses accompagnées de paroles oraculaires qui surviennent lors des festivités données en l'honneur de l'enfant :

La nouvelle accouchée n'assista pas à ces fêtes. Elle se tenait dans son lit, tranquillement. Un soir, elle se réveilla, et elle aperçut, sous un rayon de lune qui entrait par la fenêtre, comme une ombre mouvante. C'était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l'épaule, toute l'apparence d'un ermite⁹⁷. Il s'approcha de son chevet et lui dit, sans desserrer les lèvres :

« Réjouis-toi, ô mère ! Ton fils sera un saint ! »

Elle allait crier ; mais, glissant sur le rai de la lune, il s'éleva dans l'air tout doucement, puis disparut⁹⁸.

Cette prédiction adressée à la mère est doublée d'une prédiction faite au père auquel apparaît un mendiant dressé dans le brouillard, devant lui :

C'était un Bohème à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras et les prunelles flamboyantes. Il bégaya d'un air inspiré ces mots sans suite :

« Ah ! ah ! ton fils !... beaucoup de sang !... beaucoup de gloire !... toujours heureux ! la famille d'un empereur. »

Et, se baissant pour ramasser son aumône, il se perdit dans l'herbe, s'évanouit⁹⁹. »

L'enfant est d'ailleurs un être merveilleux :

Les époux se cachèrent leur secret. Mais tous deux chérissaient l'enfant d'un pareil amour ; et, le respectant comme marqué de Dieu, ils eurent pour sa personne des égards infinis. Sa couchette était rembourrée du plus fin duvet ; une lampe en forme de colombe brûlait au-dessus, continuellement ; trois nourrices le berçaient ; et, bien serré dans ses langes, la mine rose et les yeux bleus, avec son manteau de

⁹⁶ Evangile selon Matthieu, I,1, p.1397.

⁹⁷ Préfiguration de l'ermite que Julien deviendra ?

⁹⁸ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.252-253.

⁹⁹ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.253.

brocart et son béguin chargé de perles, il ressemblait à un petit Jésus. Les dents lui poussèrent sans qu'il pleurât une seule fois¹⁰⁰.

Comment cet enfant de roi, richement vêtu, couvert de perles et couché dans le luxe, peut-il ressembler à « un petit Jésus », c'est-à-dire évoquer par son apparence l'enfant divin dont la légende rapporte qu'il naît dans une étable et couche sur de la paille, dans une mangeoire pour animaux¹⁰¹ ? En fait, Flaubert (peut-être ironique) nous laisse imaginer un Jésus factice, très proche par sa description de ce que l'on appelle les « Christs de crèche », objets de dévotion qui apparaissent dans le monde baroque et qui figurent des Jésus de cire, sorte de poupées habillées d'étoffes précieuses brodées de perles et de pierreries diverses. Julien ressemble bien à une poupée à l'effigie de Jésus, aux couleurs rose et bleu de la Vierge, et les parents mettent en scène une crèche vivante, la lampe en forme de colombe représentant le Saint-Esprit, et, par souci de syncrétisme flaubertien, les trois nourrices pourraient rappeler les « Thries », les trois sœurs nourrices des dieux de l'Olympe, ou les trois bonnes fées dans *Cendrillon*.

L'hagiographie de Julien est ainsi pensée en fonction de l'idée complexe de la prédestination. Tout un ensemble de signes doivent manifester la pensée de Dieu, sa volonté : les dents poussent sans causer la moindre douleur, heureux présage qui vient corroborer les prédictions faites aux parents ! Cet enfant idéal qui ne pleure jamais et qui grandit sans souffrir est décidément béni des dieux, bien « serré » qu'il est dans l'emballage ou dans les règles, poupon ne dérangeant personne, à la lumière inextinguible de la colombe de la paix. Né « tout seul », il ne semble pas être le fruit d'une copulation bestiale, il ne cause nullement la souffrance de sa mère par l'accouchement, il est, en définitive, une image édifiante tributaire de la nécessaire illusion hagiographique, pour laquelle Flaubert occulte ici la question de l'accouplement. Mais l'écrivain ne demeure pas en reste, et d'autres textes montrent que le sujet l'occupe toute sa vie, comme nous allons le voir.

¹⁰⁰ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p.253.

¹⁰¹ *Évangile selon saint Luc*, II,6, Bible, TOB, éditions du Cerf, Paris, p.1470.

1.1.3. L'accouplement et l'idée de fécondité au fil des textes, des œuvres de jeunesse à *Bouvard et Pécuchet*.

Le jeune Flaubert témoigne, dans *Quidquid volueris*, œuvre de jeunesse datée de septembre/octobre 1837, des interrogations de son temps sur la possible fécondation d'une femme par un singe. Guy Sagnes, dans la notice qu'il rédige pour ce conte dans l'édition de la Pléiade, situe cette création dans le contexte du XIX^e siècle, « ce siècle zoologue et déjà transformiste, soucieux des rapports, voire des filiations, entre l'homme et l'animal », où « un être comme Djalioh, à la fois fictif et parisien, sauvage en habit noir, profitait de la curiosité que l'on avait eue au temps de la Révolution et dans les années suivantes pour les enfants sauvages, les enfants de la forêt¹⁰² ». Flaubert avait eu vent des thèses scientifiques relatives à la proximité possible entre l'homme et le singe, et peut-être connaissait-il aussi des récits d'accouplements monstrueux, tels que l'on en trouve dans la littérature latine religieuse¹⁰³ ou

¹⁰² Guy Sagnes, Notice pour *Quidquid volueris*, *ODJ*, p.1285-1286.

¹⁰³ Petrus Damianus écrit, dans un de ses opuscles : « Vu que mon propos porte sur les pieds, je vais montrer qu'un chasseur s'empare d'un singe de la même façon que le Malin s'empare d'une âme. Ce n'est pas dans un livre que j'ai trouvé cette histoire, mais je l'ai entendue de vive voix. Qui veut capturer un singe vivant commence par se confectionner des souliers de couleur pourpre, au-dessous desquelles il fixe des semelles de plomb. Quand donc il aperçoit un singe au loin, se sachant observé il enfle ses souliers et les noue avec des lacets rouges, et comme un maître il montre ce qu'il faut faire. Ensuite, il défait discrètement ses souliers, les laisse sur place, et court se cacher dans les environs pour observer la scène. Le singe se figure alors que le chasseur s'en est allé, et pour imiter les gestes de l'homme, il met les chaussures à ses pieds et les serre bien fort. Mais voici que le chasseur bondit soudain de sa cachette et capture son élève qui s'est laissé prendre au piège. De la même manière l'Esprit mauvais par le biais de son hôte, c'est-à-dire de tout homme méchant et pervers, apprend aux hommes innocents à se laisser prendre au piège du péché. Comme un guide et comme un maître, il les invite au mal qu'il présente à leurs yeux, et si quelqu'un s'avise à le suivre dans la dépravation, il se prend tout seul dans ses filets. Cette histoire me fait penser à une autre que le Saint-Père Alexandre m'a racontée, pour ainsi dire, il n'y a pas seulement un mois. Il m'a dit que tout récemment le comte Guillaume, qui habite les terres de Ligurie, possédait un singe mâle, que l'on appelle communément « Maimo », et que sa femme, qui était impudique et effrontée au possible, se livrait avec lui à des jeux lascifs. Cette femme, une courtisane digne d'être châtiée, avait eu deux fils avec un évêque : je les ai vus moi-même. De l'évêque en question, je préfère taire le nom, car il ne me plaît pas de marquer quelqu'un du sceau de l'infamie. Pour revenir à notre histoire, il arrivait souvent que cette femme partage les jeux de l'animal en rut, qu'elle le prenne dans ses bras, qu'elle le couvre de caresses. Lui cependant ne montrait aucun signe de désir, et avait bien du mal à toucher sa peau dénudée. Sa femme de chambre lui dit alors : « Laissez-le faire ce qu'il veut, et l'on verra bien où il veut en venir. » Que dire de plus ? Elle accepta et — j'ai honte de le dire — l'animal s'accoupla avec la femme. L'habitude vint ensuite et ce commerce d'un crime inouï alla bon train. Or, un jour que le comte s'unissait à sa femme, comme il est d'usage entre époux, voici que Maimo, emporté par la jalousie, sauta sur le couple. De ses bras et de ses ongles pointus il se saisit de l'homme comme d'un rival, le tint dans sa mâchoire et le déchira complètement. C'est ainsi que le comte trouva la mort. C'est donc un homme innocent, qui gardait pour son épouse l'honneur conjugal, qui nourrissait tous les jours à ses frais son animal, qui ne se méfiait ni de son épouse et ni du singe, et qui accomplissait son devoir avec clémence. Mais, ah quel crime ! La femme viole honteusement le droit du mariage, et la bête plonge son épée dans la gorge de son maître. Il n'y a pas si longtemps, on présenta au pape Alexandre et à moi-même un jeune homme de petite taille. S'il avait bien une vingtaine d'années, à ce que l'on disait, il était cependant muet, et ressemblait en tout point à Maimo, si bien qu'on l'appelait par ce nom. On pourrait bien concevoir un doute sinistre si ce présage funeste, pour ne pas dire cette bête, était

peut-être avait-il entendu, de la bouche de son père médecin, des exemples d'expérimentation en vue de conceptions contre-nature. Toujours est-il qu'au cinquième chapitre de cette nouvelle qui raconte l'histoire de Djalioh, fils d'une esclave et d'un grand singe nommé Bell¹⁰⁴, le jeune Flaubert revient sur le récit de la conception de son personnage principal, monstre hybride rejeté à cause de sa laideur. C'est son père adoptif, Paul de Monville¹⁰⁵, qui narre les faits, lesquels se sont produits lors d'un voyage au Brésil. Paul de Monville explique à ses amis qu'une esclave noire, achetée à un planteur, avait eu le tort de se refuser à lui :

Tous se mirent à rire, Paul rougit.

« Enfin un beau jour, comme je m'ennuyais, j'achetai à un nègre le plus bel orang-outang qu'on eût jamais vu. Depuis longtemps l'Académie des sciences s'occupait de la solution d'un problème : savoir s'il pourrait y avoir un métis de singe et d'homme. Moi, j'avais à me venger d'une petite sotte de négresse, et voilà qu'un jour, après mon retour de la chasse, je trouve mon singe, que j'avais enfermé dans ma chambre avec l'esclave, évadé et parti, l'esclave en pleurs et toute ensanglantée des griffes de Bell. Quelques semaines après, elle sentit des douleurs de ventre et des maux de cœur. Bien ! Enfin, cinq mois après, elle vomit pendant plusieurs jours consécutifs. J'étais pour le coup presque sûr de mon affaire. Une fois elle eut une attaque de nerfs si violente qu'on la saigna de quatre membres, car j'aurais été au désespoir de la voir mourir. Bref, au bout de sept mois, un beau jour elle accoucha sur le fumier ; elle en mourut quelques heures après, mais le poupon se portait à ravir. J'étais, ma foi, bien content, la question était résolue.

élevé dans la maison de son père. (Petrus Damianus, 1007-1072, « De simia, et quo pacto simia capi possit », XXIX, *De bono status religiosi et tropologia variarum animantium*, dans *Corpus Corporum*, site de l'Université de Zurich, Traduction Emmanuel Mileur, 2021.) [Petrus Damianus cps2 \(uzh.ch\)](http://www.cps2.uzh.ch)

¹⁰⁴ S'agirait-il d'un nom choisi par Flaubert (féru d'histoire des religions) en rapport avec Baal Moloch, aussi nommé « Bêl », le dieu dévorateur que le lecteur retrouvera dans *Salammbô* ?

¹⁰⁵ Il est nécessaire de remarquer ici que le personnage de Paul de Monville est pour son auteur le parfait exemple de monstruosité morale fabriqué par la civilisation. En effet, Paul de Monville, créateur du monstre Djalioh, est, à bien des égards, monstrueux lui aussi : l'accouplement et la conception de l'homme-singe sont le résultat d'un pari conclu avec un planteur brésilien auquel il achète l'esclave noire avant de combiner son viol par l'orang-outang. L'idée de la civilisation corruptrice est associée à l'idée d'enfance combinée à la vieillesse, (nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre analyse du personnage du vieux Duc de Laverdière, qu'Emma voit lors du bal à la Vaubyessard) car l'image du *puer senex* permet de caractériser la civilisation ; en effet, dans une lettre adressée à Ernest Chevalier le 24 juin 1837, Flaubert écrit : « Quant aux autres jours, ça a été comme les autres. L'eau a passé de même sous la rivière, mon chien a mangé sa soupe comme de coutume, les hommes ont couru, bu, mangé, dormi et la civilisation *cet avorton ridé* [c'est nous qui soulignons] des efforts de l'homme a marché, trottiné sur ses trottoirs, du port elle a regardé les bateaux à vapeur, le pont suspendu, les murailles bien blanches, les bords protégés par la police et chemin faisant ivre et gaie, elle a déposé au coin des murs avec les écailles d'huitres et les tronçons de choux quelques-unes de ses croyances, quelque lambeau bien fané de poésie et puis détournant ses regards de la cathédrale et crachant sur ses contours gracieux, *la pauvre petite fille déjà folle et glacée* [nous soulignons à nouveau] a pris la nature, l'a égratignée de ses ongles et s'est mise à rire et à crier tout haut, mais bien haut, avec une voix aigre et perçante : *j'avance*. » (*Corr.I*, p.23-24.) Est-ce une préfiguration des griffes de Bell, et de celles de Djalioh, créature symbolique de cette civilisation désastreuse ? Nous pouvons même pousser plus loin la citation et relever le passage où Flaubert, dans la même lettre, fait grandir la petite fille, allégorie de la civilisation, et en quelques mots à peine, la présente comme une mère allaitant ses enfants : « [...] tu es une bonne grosse fille qui marches tête baissée à travers le sang et les cadavres, qui ris quand tu écrases, *qui livres tes grosses et sales mamelles à tous tes enfants* [nous soulignons] et qui as encore la gorge toute cuivrée et toute rougeie des baisers que tu leur vends à prix d'or — Ô cette bonne civilisation, cette bonne pâte de garce qui a inventé les chemins de fer, les poisons, les clysopompes, les tartes à la crème, la royauté et la guillotine. » (*Ibidem*, p.24.)

« J'ai envoyé de suite le procès-verbal à l'Institut, et le ministre, à sa requête, m'envoya la croix d'honneur.

[...] Enfin j'élevai l'enfant, je l'aimai comme un père. [...] ¹⁰⁶ ».

Il s'agit là du premier récit d'accouplement fécond que l'œuvre de Flaubert propose au lecteur. Singulier accouplement, il est vrai : organisé par un personnage qui relève du jeune oisif bourgeois riche et blasé, plutôt cynique, qui a épousé, sans amour, une jeune fille nommée Adèle,

par la raison que ce mariage-là doublerait sa fortune ; et il n'avait eu besoin que de faire une simple addition pour voir qu'il serait riche alors de cinquante mille livres de rente. Au collège il était fort en mathématiques. Quant à la littérature, il avait toujours trouvé ça bête ¹⁰⁷.

M. Paul de Monville est un bourgeois dont l'arrogance et la suffisance sont détestables. Par esprit de vengeance, il livre la jeune esclave noire à un orang-outang et, dans le délire pseudo-scientifique du savant fou, obtient l'être hybride qu'il nomme Djalioh. Ce conte fantastique témoigne du grand intérêt de son auteur pour la génétique, les croisements d'espèces ou de genres par hybridation, de même que tous les concepts de « race », « nature », « évolution », « mutation », « hérédité »... sont constamment questionnés dans ses écrits ¹⁰⁸. Plusieurs décennies avant la tentative infructueuse de produire un être hybride entre un chimpanzé et un humain réalisée en URSS dans les années 1920 par Ilya Ivanov ¹⁰⁹, Flaubert imagine donc la création de ce personnage mi-singe mi-homme, monstre voué au mal puisqu'il devient meurtrier et finit par se suicider à la fin de la nouvelle.

Le questionnement sur les procréations dysharmoniques ou accouplements contre-nature se poursuit dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849 : Flaubert en vient même à inventer une allégorie pour représenter toute idée de l'union monstrueuse. Cette allégorie apparaît à Antoine et une didascalie la présente d'abord :

¹⁰⁶ *Quidquid volueris*, ODJ, p.257.

¹⁰⁷ *Quidquid volueris*, ODJ, p.245.

¹⁰⁸ Nous pourrions ajouter à cette réflexion les propos d'Yvan Leclerc concernant *Bouvard et Pécuchet* : « Flaubert se fait lui aussi manipulateur génétique, tentant des unions textuelles (avec deux *t*) tout à fait contre nature, ou contre-culture : savoir et fiction, encyclopédie et roman. Livre tératographique inclassable dans les compartiments de la Bibliothèque. » Yvan Leclerc, *La Spirale et le Monument, Essai sur Bouvard et Pécuchet*, Présences critiques, SEDES CDU, Paris, 1988, p.86.

¹⁰⁹ Ilya Ivanov (1870-1932) est un médecin biologiste russe qui perfectionna les techniques d'insémination artificielle et qui chercha à créer un être hybride homme-singe.

La troisième, énorme (vue en raccourci), marche sur le derrière en s'appuyant de la paume des mains, les cuisses écartées, ricanant ; une chevelure crépue, d'un roux cendré, frisée en boucles nombreuses étagées les unes sur les autres, entoure comme une crinière sa face aux yeux ronds, à la lèvre épaisse, au nez camus ; ses mamelles pendent jusqu'à sa ceinture, où s'amassent les plis de son jupon retroussé, dont la doublure écarlate enlumine son ventre gros, où coule la sueur¹¹⁰.

Elle commence son discours ainsi :

Je suis l'Immondicité, la déesse des caprices obscènes et des accouplements bestialitaires.

J'ai vu dans les villes des femmes pâles qui languissaient pour d'autres femmes, des enfants tout en pleurs parmi la caresse des vieillards et des jeunes hommes qui marchaient comme des filles et qui souriaient au coin des rues. Ce qu'il me faut, c'est la porte bien close pour accomplir en paix les lubricités taciturnes. J'aime la bouffissure des tissus, les exagérations d'organes, les hermaphrodismes monstrueux, la sueur aigre, les dégoûts irritants¹¹¹.

Il n'est guère plus étonnant que nous retrouvions ces questions de commerce sexuel – car la déesse des caprices obscènes peut tout imaginer – dans *Bouvard et Pécuchet*. En effet, les deux bonshommes, au cours de leurs pérégrinations fantasques dans le monde de la science, décident de tenter des accouplements originaux :

Puis leur curiosité se tourna vers les bêtes.

Ils rouvrirent leur Buffon¹¹² et s'extasièrent devant les goûts bizarres de certains animaux.

Mais tous les livres ne valant pas une observation personnelle, ils entraient dans les cours, et demandaient aux laboureurs s'ils avaient vu des taureaux se joindre à des juments, les cochons rechercher les vaches, et les mâles des perdrix commettre entre eux des turpitudes.

« Jamais de la vie ! » On trouvait même ces questions un peu drôles pour des messieurs de leur âge.

Ils voulurent tenter des alliances anormales.

La moins difficile est celle du bouc et de la brebis. Leur fermier ne possédait pas de bouc. Une voisine prêta le sien ; et l'époque du rut étant venue, ils enfermèrent les deux bêtes dans le pressoir, en se cachant derrière les futailles, pour que l'événement pût s'accomplir en paix.

Chacune, d'abord, mangea son petit tas de foin. Puis elles ruminèrent, la brebis se coucha ; – et elle bêlait sans discontinuer, pendant que le bouc, d'aplomb sur ses jambes torsées, avec sa grande barbe et ses oreilles pendantes, fixait sur eux ses prunelles, qui luisaient dans l'ombre.

Enfin, le soir du troisième jour, ils jugèrent convenable de faciliter la nature. Mais le bouc se retournant contre Pécuchet, lui flanqua un coup de cornes au bas du ventre. La brebis, saisie de peur, se mit à tourner dans le pressoir comme dans un manège. Bouvard courut après, se jeta dessus pour la retenir, et tomba par terre avec des poignées de laine dans les deux mains.

¹¹⁰ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.461.

¹¹¹ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.462.

¹¹² Buffon avait expérimenté l'union d'un bouc et d'une chèvre, sans obtenir de résultat. Buffon, « Le Bouc et la Chèvre », *Œuvres complètes*, Tome III, 1749, p.599.

Ils renouvelèrent leurs tentatives sur des poules et un canard, sur un dogue et une truie, avec l'espoir qu'il en sortirait des monstres et ne comprenant rien à la question de l'espèce¹¹³.

Cependant, ce n'est pas exclusivement sur les unions perverses ou contraires à l'ordre naturel des choses que Flaubert porte un regard ironique : la distance critique s'exerce vis-à-vis de l'accouplement en général. Flaubert réduit la copulation à sa basse trivialité, laquelle la rend grotesque et, partant, digne du fameux rire de Yuk. Dans *Les Mémoires d'un fou*, (écrit en 1838), Flaubert se livre par exemple à une réflexion générale sur l'illusion de l'amour, qu'il ramène à l'instinct de reproduction animale en l'homme :

Deux êtres jetés sur la terre par un hasard, quelque chose, et qui se rencontrent, s'aiment parce que l'un est femme et l'autre homme. – Les voilà haletants l'un pour l'autre, se promenant ensemble la nuit et se mouillant à la rosée, regardant le clair de lune et le trouvant diaphane, admirant les étoiles, et disant sur tous les tons : « je t'aime tu m'aimes il m'aime nous nous aimons » et répétant cela avec des soupirs, des baisers, – et puis ils rentrent, poussés tous les deux par une ardeur sans pareille car ces deux âmes ont leurs organes violemment échauffés, et *les voilà bientôt grotesquement accouplés avec des rugissements et des soupirs, soucieux l'un de l'autre pour reproduire un imbécile de plus sur la terre, un malheureux qui les imitera*¹¹⁴. Contemplez-les, plus bêtes en ce moment que les chiens et les mouches, s'évanouissant, – et cachant soigneusement aux yeux des hommes leur jouissance solitaire, pensant peut-être que le bonheur est un crime et la volupté une honte¹¹⁵.

Pour Flaubert, les « âmes » désacralisées ont donc leurs « organes » et l'amour humain est tenu pour ce qu'il est, c'est-à-dire un mensonge construit socialement pour dissimuler la bête en l'homme. Les chiens et les mouches ont aussi leur coït, mais ce qui rend celui de l'homme ridiculement comique, c'est le fait de prétendre lui attribuer une dimension supérieure, alors qu'il n'est qu'un acte destiné à la reproduction, laquelle consiste à faire naître « un imbécile de plus » sur terre ! Se moquer des humains, ces animaux stupides qui s'accouplent tout en protestant de la pureté de leurs sentiments : voilà de quoi réjouir le « garçon¹¹⁶ » qui peut alors faire entendre son rire tonitruant. De même, dans le vingtième chapitre des *Mémoires d'un fou*, Flaubert disserte sur le sens de la vie et s'interroge sur l'illusion de la liberté humaine. De fait, une sorte de malédiction s'abat sur l'enfant et sur son géniteur, lequel est accusé d'avoir procréé :

¹¹³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.494-495.

¹¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁵ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.487-488.

¹¹⁶ Voir note n°29 sur la définition du « Garçon ».

Toi, libre ! – Dès ta naissance tu es soumis à toutes les infirmités paternelles, tu reçois avec le jour la semence de tous tes vices, de ta stupidité même, de tout ce qui te fera juger le monde, toi-même, tout ce qui t’entoure, d’après ce terme de comparaison, cette mesure que tu as en toi¹¹⁷.

L’homme n’est libre de rien : déterminé par une hérédité qui lui cause forcément du tort, il est victime d’un fatalisme le soumettant à des causes extérieures à lui-même : « la semence de tous [ses] vices ». Autrement dit, le nouveau-né est « fertilisé » dès sa naissance, comme le ventre de sa mère a été ensemencé lors de la conception, par l’action d’un père (étrangement seul en accusation ici) qui ne peut transmettre à sa descendance que ses « infirmités », niant tout libre-arbitre. Le narrateur, dans cette amère semonce adressée à son lecteur, qu’il tutoie pour établir avec lui une sorte de lien de fraternité humain – à moins qu’il ne le méprise –, rappelle que la génétique subordonne l’homme, impuissant, à ses lois. S’ensuit un réquisitoire contre les deux géniteurs, la mère n’étant, cette fois, pas épargnée :

Mais d’abord pourquoi es-tu né ? est-ce toi qui l’as voulu ? t’a-t-on consulté là-dessus ? Tu es donc né fatalement parce que ton père, un jour, sera revenu d’une orgie échauffé par le vin et des propos de débauche et que ta mère en aura profité, qu’elle aura mis en jeu toutes ces ruses de femme poussée par ses instincts de chair et de bestialités que lui a donnés la nature en lui faisant une âme, et qu’elle sera parvenue à animer cet homme que les filles publiques ont fatigué dès l’adolescence. Quelque grand que tu sois, tu as d’abord été quelque chose d’aussi sale que de la salive et de plus fétide que l’urine, puis tu as subi des métamorphoses comme un ver, et enfin tu es venu au monde, presque sans vie, pleurant, criant et fermant les yeux comme par haine pour ce soleil que tu as appelé tant de fois.

On te donne à manger. – Tu grandis, tu pousses comme la feuille, – c’est bien un hasard si le vent ne t’emporte de bonne heure, car à combien de choses es-tu soumis ? À l’air, au feu, à la lumière, au jour, à la nuit, au froid, au chaud, à tout ce qui t’entoure, tout ce qui est : tout cela te maîtrise, te passionne. Tu aimes la verdure, les fleurs, et tu es triste quand elles se fanent, tu aimes ton chien, tu pleures quand il meurt, une araignée arrive à toi, tu recules de frayeur, tu frissonnes quelquefois en regardant ton ombre et lorsque ta pensée elle-même s’enfonce dans les mystères du néant, tu es effrayé et tu as peur du doute¹¹⁸.

Ce discours a le mérite de synthétiser parfaitement, en un singulier raccourci, les premiers temps de la vie humaine, pour proposer une étrange définition de ce qui fait l’enfance. De l’accouplement des géniteurs – un ivrogne et une femme en rut – aux terreurs de l’enfant, en passant par la conception – tout être humain n’a été qu’un jet de « salive » ou d’« urine », termes dégradants pour désigner le sperme fécondant, et qui doivent inspirer le dégoût de soi –, la gestation, la venue au monde et les événements saillants d’une vie d’enfant, le résumé se veut amer et ironique : c’est tout ce dont prend conscience Emma dans son agonie, juste avant son

¹¹⁷ *Les Mémoires d’un fou*, ODJ, p.507.

¹¹⁸ *Les Mémoires d’un fou*, ODJ, p.508.

dernier souffle. Elle qui a cherché le sens de son existence sans vraiment savoir qu'elle le cherchait, se rend compte sur son lit de mort qu'elle n'est qu'un animal déterminé par un « instinct de chair » et, devenue tout à coup la sœur de Yuk, elle meurt dans un éclat de rire¹¹⁹.

Dans *Smar*, Flaubert reprend cette image de l'accouplement et de la fécondité tournés en dérision, par un jeu de sous-entendus grivois très inspiré de la lecture de Rabelais : c'est encore le dieu du grotesque, ce fameux Yuk, qui s'adresse à la jeune femme en quête de l'ermite Smar et dont il vante la gorge. Comme elle lui reproche ses propos déshonnêtes, il la rassure :

Ne craignez rien, vous dis-je, je suis un vieux sans vigueur dans les reins. Autrefois j'étais bon et j'aurais peuplé tout un désert, maintenant je suis consacré au service de la religion¹²⁰ [...].

La facétieuse divinité regrette ici (mais on peut douter de sa sincérité) une force sexuelle qui est celle d'Hercule, tel qu'il apparaît dans *La Tentation*, pour faire le récit de ses exploits face à Antoine :

Les pays esclaves, je les délivrais ; les pays déserts, je les peuplais, en une nuit j'ai engrossé les cinquante filles de Thespie, et quand j'ai quitté le royaume des Indes j'ai rendu nubile ma fille Pandala âgée de sept ans afin de coucher avec elle pour qu'elle me mît au monde un invincible fils qui fût le père de tous les monarques au-delà du Gange¹²¹.

La vanité du géniteur qui raconte ses prouesses et son inceste renvoie ici à l'image mythique d'un héros ithyphallique idéalisant les forces fécondantes, mais cette vision ne fait pas oublier la représentation toujours très dépréciative de l'accouplement humain. Par exemple, toujours dans *Smar*, après que le personnage du « sauvage » abandonne femme et enfant pour partir au loin vivre ses désirs illusoire, Yuk mène l'ermite dans la ville et lui fait voir une « petite comédie bourgeoise ». C'est l'occasion pour Flaubert d'évoquer le mariage conventionnel d'un jeune homme et d'une demoiselle, mais il évite de décrire leurs ébats lors d'une certaine nuit de noces, laquelle est entièrement passée sous silence, ce qui laisse évidemment l'imagination du lecteur suivre son chemin :

¹¹⁹ Emma meurt en riant, le rire étant déclenché par la chanson de l'aveugle, qui, coïncidence ironique, passe dans la rue à ce moment-là. Les paroles de la chanson traditionnelle évoquent métaphoriquement un coït primitif, peut-être obtenu par contrainte ou surprise, et qui peut sans doute se ramener, par son côté brutal, en plein champ, à un viol : « Souvent la chaleur d'un beau jour / Fait rêver fillette à l'amour. / Pour ramasser diligemment, / Les épis que la faux moissonne, / Ma Nanette va s'inclinant / Vers le sillon qui nous les donne. / Il souffla bien fort ce jour-là, / Et le jupon court s'envola ! ». (*Madame Bovary*, O.C.III, p.437-438.)

¹²⁰ *Smar*, ODJ, p.542-543.

¹²¹ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.552.

Nous sommes trop moraux pour nous appesantir sur la nuit de noces et dire tout ce qui s'y fit. Ce serait cependant curieux, mais la décence, cette maquerelle impuissante, nous en empêche¹²².

Autre subterfuge de la part de Flaubert, pour en dire suffisamment sans rien en dire, et permettre au lecteur de deviner un accouplement indigne d'estime ! Le respect des normes sociales et la réserve de bon ton en matière sexuelle sont réduits ici, par un détour allégorique, à n'être qu'une « maquerelle » : la décence ne serait-elle donc qu'une incitation à la débauche, incarnée par une patronne de maison close, prostituant les femmes sans état d'âme ? « Maquerelle impuissante » écrit Flaubert : mais impuissante devant quoi ? La décence ne consiste, au fond, qu'à taire les mœurs sexuelles, lesquelles sont par définition peu honorables, déviantes, perverses, déréglées, et qu'elle ne fait qu'encourager...

Allusions, non-dits, sous-entendus obscènes, insinuations et pointes ironiques sont les moyens qu'utilise l'écrivain pour éveiller chez le lecteur l'idée selon laquelle l'accouplement doit toujours être tourné en dérision et inspirer le dédain. Dans *Madame Bovary* par exemple, il faut noter que nous n'apprenons rien de ce qui se passe entre Charles et sa première femme¹²³. En revanche, dans la scène des noces d'Emma, Flaubert fait allusion à des rites campagnards relatifs à la défloration. En effet, lors de mariages, des pratiques traditionnelles populaires précédant la première nuit des jeunes mariés consistent en des simulations grossières du coït et désacralisent l'acte, le ramenant à sa plus bestiale expression, dans le but paradoxal de permettre à l'épouse de conserver le plus longtemps possible sa virginité, puisque ces pratiques sont censées déranger le marié et l'éloigner de l'épouse. Dans le roman, les rites prescrits par la coutume n'ont pas lieu :

La mariée avait supplié son père qu'on lui épargnât les plaisanteries d'usage. Cependant, un mareyeur de leurs cousins (qui même avait apporté, comme présent de noces, une paire de soles) commençait à souffler de l'eau avec sa bouche par le trou de la serrure, quand le père Rouault arriva juste à temps pour l'en empêcher, et lui expliqua que la position grave de son gendre ne permettait pas de telles inconvenances. Le cousin, toutefois, céda difficilement à ces raisons. En dedans de lui-même, il accusa le père Rouault d'être fier, et il alla se joindre dans un coin à quatre ou cinq autres invités qui, ayant eu par hasard plusieurs fois de suite à table les bas morceaux des viandes, trouvaient aussi qu'on les avait mal reçus, chuchotaient sur le compte de leur hôte et souhaitaient sa ruine à mots couverts¹²⁴.

Nous l'avons dit, les pratiques archaïques que l'entourage des mariés doit observer durant la nuit de noces ne visent à rien d'autre qu'à entraver ou retarder le plus possible l'accouplement

¹²² *Smar, ODJ*, p.580.

¹²³ Nous apprenons seulement qu'elle a les pieds froids sous les draps.

¹²⁴ *Madame Bovary, O.C.III*, p.175.

des époux, et par conséquent la défloration de la mariée, la virginité étant sacrée¹²⁵. Aussi le mareyeur, respectant l'usage séculaire qui vise à protéger l'épousée, doit-il perturber à dessein le déroulement des choses par des farces grivoises qui devraient avoir pour effet d'obliger le jeune homme à quitter le lit, ou de l'empêcher de s'y coucher. Que le père Rouault obéisse au vœu de sa fille et intervienne pour lui épargner « les plaisanteries d'usage » (qui sont des rites destinés à empêcher la profanation de la vierge), peut donc être interprété par ses pairs comme un sacrilège, en ce sens que le vieux paysan transgresse une loi dictée par la tradition propre à sa classe sociale. Le cousin mareyeur ne peut donc que constater le blasphème, et par la suite accuser le vieux Rouault d'être « fier », c'est-à-dire d'avoir trahi ses origines en rejetant, de façon déloyale, la culture et le folklore de ses aînés. Aussi le père Rouault est-il passé en jugement : avec les autres convives humiliés d'avoir été mal servis au banquet, le mareyeur forme un tribunal qui condamne le paysan à la ruine, ce qui aura lieu, effectivement.

Nous l'avons vu : sexualité, accouplement et reproduction sont un problème chez Flaubert. Entre pudeur et impudeur, la question de l'amour humain est ramenée à la nécessité du coït, et les étreintes amoureuses sont vues pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des saillies animales dépourvues de romantisme et de sentimentalité. C'est à cette conclusion que l'on parvient dans *Bouvard et Pécuchet*, quand Bouvard et Madame Bordin s'abandonnent à l'émotion et s'attendrissent en voyant la petite Victorine qui cueille des fleurs ; ils regrettent de ne pas avoir eu d'enfants, et finissent main dans la main, mais le voile (l'apparence des sentiments) se lève (c'est une lessive qui sèche au grand air) et la vérité nue apparaît :

Un coup de vent brusque fit se relever les draps – et ils virent deux paons, un mâle et une femelle. La femelle se tenait immobile, les jarrets pliés, la croupe en l'air. Le mâle se promenant autour d'elle arrondissait sa queue en éventail, se rengorgeait, gloussait, puis sauta dessus, en rabattant ses plumes, qui la couvrirent comme un berceau – et les deux grands oiseaux tremblèrent, d'un seul frémissement.

Bouvard le sentit dans la paume de Mme Bordin. Elle se dégagea, bien vite¹²⁶.

Évidemment, une telle scène de copulation ramène les deux personnages – deux paons eux aussi – à leur nature primaire, et la vision humoristique que Flaubert donne des deux oiseaux ne fait pas oublier leur bestialité, sur laquelle celle des êtres humains ne peut que se projeter. L'image réfléchie sur ce miroir déformant, ou plutôt reformant, est si sévère qu'elle inhibe Madame

¹²⁵ Au sujet de l'esprit de ces traditions liées à la nuit de noces et observées dans les campagnes, une nouvelle de Maupassant nous renseigne assez bien sur les moyens employés afin de retarder la défloration : il s'agit de « Farce normande », écrite en souvenir du maître et de son récit des noces dans *Madame Bovary*. La nouvelle, parue en 1882 dans *Gil Blas*, raconte comment on empêche un jeune marié de rejoindre sa femme dans le lit nuptial. (*Contes et Nouvelles*, édition établie par Louis Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974, p.498.)

¹²⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.586.

Bordin, laquelle évite tout contact charnel en retirant sa main de celle de Bouvard¹²⁷. Les draps se lèvent aussi bien sur les paons que sur les hommes, et découvrent l'humiliant déterminisme biologique de leur appareil reproducteur : être rappelé à son animalité alors que l'on voudrait se plaire, bercé d'illusions amoureuses et sentimentales, est un cruel camouflet.

Si Madame Bordin et Bouvard, au contraire des paons, n'ont aucune relation intime dans le roman, d'autres couples de personnages, dans d'autres œuvres, s'unissent et sont féconds : c'est l'occasion pour Flaubert d'infliger aux grossesses des femmes des traitements fort singuliers.

1.1.4. Les bizarres et singulières grossesses des mères chez Flaubert.

Si deux êtres parviennent à s'accoupler, à l'instar des paons chez la veuve Bordin, la matrice maternelle peut être fécondée, et chez Flaubert, les femmes enceintes ne vont pas manquer de nous interroger car elles sont bien curieuses. Commençons par la grossesse de Haïta, un personnage que nous trouvons dans un passage de *Smar*, œuvre de jeunesse dont nous avons déjà parlé. Smar voudrait savoir ce qu'est la vie, Satan appelle Yuk qui se moque de Smar pour avoir posé pareille question. Yuk suggère de se transporter au sommet de la montagne pour bénéficier d'une vue plongeante sur la campagne et la cité. On voit la forêt, un sauvage et sa famille : une femme, Haïta, et les enfants qui jouent sur des nattes. Le sauvage et Haïta prennent la parole à tour de rôle pour s'épancher, rappeler leurs souvenirs, et se plaindre de l'existence jugée insatisfaisante malgré l'apparent bonheur familial qui semble être le leur. Quand Haïta parle à son tour, elle évoque sa grossesse :

Et puis, sentir dans mon ventre s'agiter quelque chose, et j'avais un espoir infini d'être heureuse, je rêvais, je ne sais à quoi.

¹²⁷ Flaubert, si intuitif, nous montre en peu de mots l'effet de ce que les neurosciences nomment aujourd'hui les « neurones miroir », neurones cérébraux (découverts par Giacomo Rizzolatti en 1990) qui s'activent dès lors qu'un individu observe un autre individu ou un mammifère et qui permettent, entre autres, l'empathie. C'est le sens du « frémissement » des paons que Madame Bordin ressent et qui s'exprime par quelque contraction dans sa main, émotion qui se communique à Bouvard, ce dont elle a pudiquement honte. (Voir Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Sciences, édition Odile Jacob, Paris, 2007.)

Et puis deux enfants sont venus, j'aimais à les porter à ma mamelle, et quand je les regardais dormir couchés dans notre hamac de roseau, je pleurais et pourtant j'étais heureuse¹²⁸.

Si Haïta se souvient de sa grossesse comme d'une période qui était celle d'un « espoir infini », c'est bien parce que cet espoir a été déçu, et que Smar doit en être le témoin. Générer un enfant s'accompagne toujours de considérations éthiques vouées à l'espérance : se fabriquer une postérité et subordonner sa destinée à celle d'un enfant en devenir sont forcément assortis d'un bonheur imaginé ; mais devenir mère n'est pas une garantie de félicité : Haïta a beau avoir ressenti, rêveuse, la vie dans ses entrailles, elle a beau se penser heureuse en regardant ses deux enfants dormir, elle n'en pleure pas moins. Aussi la grossesse est-elle un sujet à questionner, voire à traiter avec un dénigrement combiné à la distanciation ironique. Par exemple, dans la correspondance qu'il entretient avec sa maîtresse Louise Colet, Flaubert évoque le drame, *Madeleine*, que celle-ci a écrit et qu'elle espérait jouer au Théâtre Français, avec Rachel, la célèbre tragédienne, dans le rôle-titre. Rachel est enceinte, et voici comment Flaubert tourne en dérision cette grossesse :

Comment vas-tu, chère amie ? Que devient le corps et l'âme ? Pégase et le pot au feu ? je veux dire l'art et la vie. J'ai été assez vexé pour toi de l'engrossement de Rachel. Que décides-tu ? Si j'ai un conseil à te donner c'est d'attendre qu'elle ait pondu son enfant pour lui donner le tien. – On n'a presque pas d'exemple d'une pièce jouée par elle qui soit tombée¹²⁹.

Flaubert dissocie, par un jeu d'antithèses, l'art et la vie : être enceinte, c'est « la vie », la matière, le corps, le tout réduit à une image qui revient assez souvent sous la plume de l'auteur, celle du « pot au feu », plat populaire de viande grossière bouillie des heures durant, symbolisant la cuisine, le ménage et la vie domestique dans toute sa vulgaire platitude¹³⁰. En revanche, « l'art », c'est « l'âme », manifestée par le cheval ailé Pégase qui s'envole dans les hauteurs éthérées. Rachel enceinte est déchue, puisqu'en cédant à l'instinct de reproduction, elle est tombée dans la marmite du pot-au-feu. Du reste, l'utilisation du verbe « pondre¹³¹ », qui animalise la tragédienne en la réduisant à un ovovivipare, (le verbe contient en outre de fortes

¹²⁸ *Smar, ODJ*, p.569.

¹²⁹ *Corr.I*, p.474. (Lettre à Louise Colet, octobre 1847.)

¹³⁰ Parmi les métaphores et comparaisons liant l'idée de la vie au domaine de la cuisine, on trouvera, par exemple, une expression significative dans une lettre que Flaubert adresse à Maxime Du Camp, le 7 avril 1846 : « C'est étrange comme je suis né avec peu de foi au bonheur. J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir. » (*Corr.I*, p.261.)

¹³¹ Le même verbe est utilisé ailleurs. Dans une lettre à Louis Bouilhet, Flaubert évoque une amie anglaise, qu'il animalise avec dérision en l'assimilant à une poule sur le point de pondre : « Nous avons reçu aujourd'hui des nouvelles d'Angleterre. Mlle Sophie pondra au commencement d'octobre. Elle est pleine. Sens-tu le grotesque de ce petit bedon où s'agite le petit Anglais ? » (*Corr.II*, p.591.)

connotations péjoratives, dénotant la volonté de dévaluer l'idée de la grossesse et de la mise au monde d'un enfant) peut aussi témoigner d'un certain sens de l'humour de la part de Flaubert, toujours enclin au rire du « garçon » et au penchant pour le « grotesque ». En effet, dans l'expression « qu'elle ait pondu son enfant pour lui donner le tien », où l'on reconnaît un zeugma puisque sont réunis le nourrisson réel auquel Rachel va donner naissance et l'enfant métaphorique qui est le drame écrit par Louise Colet (« le tien » désigne le drame *Madeleine*), l'humour consiste à ramener sur le même plan l'image de l'animal ovovivipare, le fait de pondre un œuf, et un enfant ou une œuvre poétique : tout se vaudrait donc... et Flaubert s'amuse à jeter le discrédit sur la grossesse et sur la création littéraire, en dévalorisant tout cet ensemble d'éléments. Mais cela veut aussi dire qu'enceinte, jamais Rachel n'aura la disponibilité d'esprit de s'occuper de la pièce de Louise Colet : Flaubert témoigne encore d'une parfaite connaissance de la psychologie humaine et particulièrement de celle de la femme enceinte, qui, en règle générale, est entièrement vouée à son état, au point de ne penser qu'au phénomène de génération qui se passe en elle¹³². Aussi faut-il attendre que Rachel soit libérée de ses préoccupations maternelles pour lui adresser le texte de *Madeleine*.

D'autres occurrences de la femme enceinte ont encore attiré notre attention au fil de nos lectures. Dans les notes du voyage qu'il fait en Corse durant l'automne 1840, Flaubert rapporte quelques anecdotes, histoires de bandits et de vendetta. Lors de son passage à Vico le 7 octobre, il conte l'histoire aventureuse du fameux Théodore Poli (1797-1827), héros réfractaire en guerre contre la gendarmerie, chef de bande et noble cœur. Dans son récit, Flaubert insère un extrait de la ballade chantée par l'une des maîtresses de Théodore sur le cadavre de son amant. Il est assez remarquable de constater qu'il y est question de l'enfant du renégat, enfant qui n'est pas encore né mais qui aura pour mission de venger la mort de son père. Voici ce qu'écrit Flaubert à ce sujet :

Il [Théodore Poli] vécut ainsi douze hivers et douze étés, et toujours généreux, réparant les torts, défendant ceux qui s'adressaient à lui, délicat à l'extrême sur le point d'honneur, menant joyeuse vie, recherché des femmes pour son bon cœur et sa belle mine, aimé de trois maîtresses à la fois. L'une d'elle, qui était enceinte lorsqu'il fut tué, chanta sur le corps de son amant une *ballata* que mon guide m'a redite. Elle

¹³² Songeons, par exemple, aux recherches scientifiques relatives aux modifications hormonales du corps de la femme enceinte, lesquelles ont une incidence sur le fonctionnement du cerveau, et notamment sur la mémoire de la future mère. Dustin M Logan, Kyle R Hill, Rochelle Jones, Julianne Holt-Lunstad, Michael J Larson, « How do memory and attention change with pregnancy and childbirth? A controlled longitudinal examination of neuropsychological functioning in pregnant and postpartum women », [Comment la mémoire et l'attention changent-ils chez la femme enceinte et après l'accouchement ? Un examen longitudinal et contrôlé des fonctions neuropsychologiques chez la femme enceinte et postpartum] *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology*, May 12 2014. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/24820853/>

commence par ces mots : « Si je n'étais pas chargée de ton fils et qui doit naître pour te venger, je t'irais rejoindre, ô mon Théodore ^{133!} »

L'enfant n'est encore qu'un fœtus qu'il est déjà, dans le rêve de la mère, de sexe masculin, et héroïque au point d'accomplir le devoir de vendetta, ce qui justifie son existence, donne un sens à sa vie, l'inscrit dans un déterminisme imposé par l'hérédité. Ou la mère éduque le fils dans le seul but de venger le père, subordonnant son existence à lui, ou elle se suicide. En Corse, attendre un enfant, c'est rêver un mythe...

Sans doute parce que rêver un enfant consiste justement à rêver un mythe. L'idée se trouve assez tôt dans l'œuvre de Flaubert. Au cours du séjour qu'il fit en Italie avec sa famille à l'occasion du voyage de noces de sa sœur Caroline, il rédige, comme à son habitude, des notes dans un style qui va alterner des passages construits et des mentions brèves sans syntaxe élaborée. Il écrit son compte rendu de la visite de la villa Durazzo, à Gênes. L'extrait qui nous intéresse dit ceci :

Un tableau de Van Dyck représentant des enfants seuls. Un autre représentant un seul enfant habillé en satin blanc, le comble du beau pour un enfant : *cela doit faire rêver les femmes grosses*¹³⁴. Au palais Brignole il y en a un bien joli aussi, vu de face à côté d'un homme en noir. – C'était un homme intense que ce Van Dyck¹³⁵.

« [C]ela doit faire rêver les femmes grosses » : cette supposition dit tout, en ce sens qu'elle met l'accent sur la propension d'une femme enceinte à espérer un idéal – ici de beauté – pour l'enfant qu'elle porte, ou tout du moins à ne pas imaginer que son enfant soit laid. Le rêve de l'enfant idéal est évoqué aussi dans *La Tentation de Saint Antoine* de 1849. Lors du défilé des dieux devant Antoine, Vénus à son tour, comme chacun des dieux, fait un discours de déploration, puisque l'âge d'or est révolu, et regrette les temps heureux où elle était révérée :

J'étais la Beauté ! j'étais la Forme et la matière humide se séchant sous mon regard s'affermissait de soi-même en contours précis. [...] L'artiste plein d'angoisses m'invoquait encore dans son travail, le jeune homme dans son désir, *chaque mère dans le rêve des grossesses*¹³⁶.

Mais c'est aussi dans *La Tentation* de 1849, que nous trouvons l'idée selon laquelle la grossesse est épuisante. Hercule évoque ainsi la gestation de sa mère et sa naissance :

¹³³ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.696-697.

¹³⁴ C'est nous qui soulignons.

¹³⁵ *Voyage en Italie, ODJ*, p.1100.

¹³⁶ *La Tentation de saint Antoine, O.C.II*, p.564. C'est nous qui soulignons.

Dès avant ma naissance je pesais plus qu'un homme, ma mère avait du mal à me porter, et je fus, m'a-t-elle dit, sept jours et sept nuits à pouvoir sortir de son ventre. Je le crois bien, c'était Jupiter qui m'avait fait¹³⁷ !

Rêver l'enfant futur pendant la grossesse est évidemment le sort de tout un chacun et l'on ne connaît pas de parent qui n'idéalise la destinée de l'enfant à naître pendant la période de gestation. À cet égard, l'histoire de l'art nous offre des représentations iconographiques fort explicites. En témoigne l'exemple d'une œuvre assez extraordinaire exposée au Musée Lazaro Galdiano de Madrid : il s'agit d'une huile sur bois dont le sujet est la visitation de la Vierge à sainte Élisabeth. Les deux femmes sont enceintes, et le peintre (anonyme) a représenté, dans une minuscule mandorle dorée qui fait comme une broche accrochée aux jupes de chacune des deux femmes, au niveau du ventre, Jésus et Saint Jean Baptiste aux traits enfantins. Les minuscules figures sont peintes à l'intérieur des mandorles, comme si les ventres étaient transparents, sorte d'aquariums ouverts aux regards, pour que l'on puisse voir ce qui se déroule à l'intérieur des matrices. Les deux enfants, nus, se font face. Saint Jean Baptiste, à genoux dans le ventre de sainte Élisabeth, prie le Christ bénissant, lequel pose presque allongé sur sa mandorle, comme s'il était déjà dans la mangeoire de l'étable de Bethléem. Il s'agirait de portraits *in utero* en somme, représentations merveilleuses de Jésus et Saint Jean Baptiste qui se reconnaissent avant même d'être sortis du ventre de leur mère. Nul doute que le peintre ait illustré ici, dans un but d'édification, la force de la prédestination et la vérité des prophéties quant aux destinées du messie et du baptiste, mais au-delà du message religieux que contient le tableau, nous pouvons y voir le résultat d'une recherche de l'artiste pour montrer comment fonctionne la pensée des futures mères quand elles imaginent l'enfant à naître et son devenir. À cet égard, la grossesse d'Emma Bovary est bien singulière, voire quasi inexistante. Pourtant, c'est sur cette information que s'achève la première partie du roman. En effet, Emma se plaignant du village de Tostes continuellement, Charles Bovary envisage d'installer son cabinet ailleurs. Le déménagement est décidé. La dernière phrase du dernier chapitre nous apprend qu'Emma est enceinte :

Quand on partit de Tostes, au mois de mars, Mme Bovary était enceinte¹³⁸.

Quand débute sa grossesse exactement ? Nous n'en saurons rien. Comme il n'en est jamais question auparavant, il y a de fortes chances pour que le départ de Tostes coïncide exactement avec la découverte et la confirmation de l'état de l'héroïne : la conception daterait de quelques

¹³⁷ *La Tentation de saint Antoine, O.C.II, p.550-551.*

¹³⁸ *Madame Bovary, O.C.III, p.209.*

semaines, voire trois mois, délai d'attente coutumier pour confirmer le cours d'une grossesse. Plus loin, Flaubert situe son accouchement un dimanche, vers 6 heures, au soleil levant : nous sommes probablement à la fin du printemps, le lever du jour se situant peu ou prou vers cette heure-là. Autre indice possible : quand Emma va rendre visite à sa fillette en nourrice, elle n'attend pas que les six semaines réglementaires après l'accouchement soient écoulées. Sur le chemin qui la mène à la maison de la mère Rolet, les troènes et les véroniques sont en floraison ; l'action a lieu possiblement au mois de juin, ce qui nous laisse penser que la grossesse n'a duré que six mois (de janvier à juin). Ou alors, Emma était enceinte depuis le mois d'octobre de l'année précédente, et, dans un possible déni, ne s'en serait aperçue qu'au mois de mars, soit après six mois de grossesse ! Charles, officier de santé et donc en théorie soucieux de la santé de sa femme, aurait également ignoré son état de grossesse ! Quant à la grossesse de Rosanette, que nous verrons plus loin, Flaubert prend à son égard d'incroyables libertés puisqu'elle dure presque deux ans : elle est annoncée, si l'on se réfère à la chronologie du roman, au printemps de l'année 1849, mais c'est au début de l'année 1851 que Rosanette accouche¹³⁹ ! Il est peut-être aussi question de deux grossesses successives, dont la première se serait conclue par un avortement, mais rien dans le texte définitif ne permet de l'attester. Il n'empêche que Flaubert entretient de façon vague et brouillardeuse l'état de Rosanette enceinte, état qui dure de façon anormale, comme pour laisser dans la nébuleuse de l'arrière-plan la courtisane et sa (ou ses maternités), et montrer la désaffection et le détachement progressif de Frédéric à l'égard de sa maîtresse. Peut-être est-ce aussi pour indiquer que Frédéric, finalement non concerné par sa descendance, n'a aucune idée chronologiquement construite du (ou des) développement(s) d'un potentiel enfant à naître ? Comme Flaubert ne laisse jamais rien au hasard, il est possible que ces grossesses bizarres car non réglementaires soient significatives du rapport que les pères et mères entretiennent avec l'enfant à naître. Intérêt prononcé ou indifférence du père ou de la mère, fluctuations de ces états, relations désordonnées avec l'alimentation (Emma mange peu, voire verse dans l'anorexie, alors que Rosanette, gourmande, est avide de nourriture), témoignent d'un lien perturbé avec l'idée de gestation. C'est Emma Bovary qui reste à l'évidence le personnage de femme le plus déconcertant à cet égard : elle ne se préoccupe

¹³⁹ Jeanne Bem avance l'hypothèse selon laquelle la grossesse de Rosanette symboliserait la deuxième République : « l'autre signe, involontaire mais important aux yeux attentifs du lecteur de symboles, c'est la maternité de Rosanette. Rosanette — la République prostituée — est grosse pendant vingt-cinq mois d'un enfant dont la vie est condamnée. Dérisoire Histoire, semble dire Flaubert, dérisoire gestation qui ne produit que des espoirs mort-nés. » Jeanne Bem, *Clefs pour L'Éducation sentimentale*, Études Littéraires Françaises, Jean-Michel Place éditeur, Paris, 1981, p.70.

nullement de son état, et c'est son mari qui y trouve une distraction, ce qui le console de ne pas voir arriver sa clientèle :

Un souci meilleur vint le distraire, à savoir la grosseur de sa femme. À mesure que le terme en approchait, il la chérissait davantage. C'était un autre lien de la chair s'établissant et comme le sentiment continu d'une union plus complexe. Quand il voyait de loin sa démarche paresseuse et sa taille tourner mollement sur ses hanches sans corsets, quand vis-à-vis l'un de l'autre il la contemplait tout à l'aise et qu'elle prenait, assise, des poses fatiguées dans son fauteuil, alors son bonheur ne se tenait plus ; il se levait, il l'embrassait, passait ses mains sur sa figure, l'appelait petite maman, voulait la faire danser, et débitait, moitié riant, moitié pleurant, toutes sortes de plaisanteries caressantes qui lui venaient à l'esprit. L'idée d'avoir engendré le délectait. Rien ne lui manquait à présent. Il connaissait l'existence humaine tout du long, et il s'y attablait sur les deux coudes avec sérénité¹⁴⁰.

Quand on connaît Flaubert et que l'on sait son aversion pour la reproduction, on mesure davantage le regard ironique qu'il pose sur son personnage, lequel croit avoir accès, par la paternité, à une intelligence complète de l'existence humaine. La métaphore « il s'y attablait sur les deux coudes avec sérénité » transfère le concept abstrait de « l'existence » dans le domaine concret de la table et des repas que l'on y prend sans distinction ni bonnes manières ; sans élégance ni grâce aucune, satisfait, Charles Bovary aborde la paternité future à sa façon, c'est-à-dire comme il traite toute chose avec sa rusticité vulgaire : les deux coudes sur la table symbolisent l'attitude de l'homme frustré mal éduqué, si insupportable aux yeux d'Emma, et qui prend ses aises parce qu'il lui vient une raison d'être fier de lui. La transformation du corps d'Emma est donc appréhendée d'abord selon le point de vue de Charles, moyen pour Flaubert de laisser entendre que le point de vue d'Emma sera tout à fait différent : autant Charles se réjouit inconditionnellement, autant Emma vit sa grossesse sans patience, et même dans un état de frustration puisqu'il lui est impossible, faute d'argent, de préparer pour l'enfant à venir un espace luxueux qui flatterait son sens esthétique en même temps qu'il stimulerait l'instinct maternel :

Emma d'abord sentit un grand étonnement, puis eut envie d'être délivrée, pour savoir quelle chose c'était que d'être mère. Mais, ne pouvant faire les dépenses qu'elle voulait, avoir un berceau en nacelle avec des rideaux de soie rose et des béguins brodés, elle renonça au trousseau dans un accès d'amertume, et le commanda d'un seul coup à une ouvrière du village, sans rien choisir ni discuter. Elle ne s'amusa donc pas à ces préparatifs où la tendresse des mères se met en appétit, et son affection, dès l'origine, en fut peut-être atténuée de quelque chose¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Madame Bovary, O.C.III, p.226-227.*

¹⁴¹ *Madame Bovary, O.C.III, p.227.*

Berceau en nacelle, rideau de soie rose¹⁴² et béguin brodé seraient les trois conditions sine qua non pour que se développe l'amour maternel. La tendresse de la mère se met « en appétit » écrit Flaubert, par le truchement de « préparatifs » amusants, mais Emma détermine les dispositions qu'elle pourrait prendre en les subordonnant d'emblée à l'argent. Autrement dit, si elle était très fortunée et pouvait revêtir son bébé de broderies et le coucher dans la soie, elle l'aimerait, non pas pour lui, mais pour elle-même, puisque les signes d'abondance et de prospérité économique autour du nouveau-né lui permettraient de flatter en elle l'idée artificielle qu'elle se fait de la maternité. Comme la grossesse est vécue dans une relative pauvreté, puisque la dot est mangée et que Charles peine à avoir des patients à Yonville, il est donc inutile d'avoir une attention quelconque pour quelque chose qui ne satisfera pas le désir initial. Emma enceinte est par conséquent une femme qui préfère se frustrer et souffrir, plutôt que de conformer ses désirs à ce que la réalité peut lui permettre d'assouvir. Comme quelqu'un qui, affamé, refuserait catégoriquement de manger parce que le plat servi ne correspondrait pas à ses attentes, Emma se mortifie en refusant de prendre ce que les circonstances lui offrent. Victime d'un biais cognitif qui consiste à raisonner de façon dichotomique selon la loi du « tout ou rien », Emma a imaginé sa maternité en fonction des « devoirs qualitatifs » qu'elle impose à celle-ci : soierie, broderie, et forme du lit d'enfant en nacelle permettant de bercer le bébé. Ici, Flaubert renseigne implicitement le lecteur sur la façon dont pense son personnage : être mère pour Emma ne peut se vivre que dans le décorum particulier de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie. Aussi ce passage contient-il une donnée proleptique expliquant le désintérêt d'Emma pour sa fille : Flaubert évoque une affection, dès l'origine, « atténuée de quelque chose » ; à cet égard, Florence Emptaz fait remarquer que « pour pouvoir vraiment aimer, il faut pouvoir y mettre le prix. Le sentiment obéit à une réalité économique : la gêne financière entraîne une épargne, une rétention du sentiment. Dépouillé des signes extérieurs de richesse, l'enfant ne présente plus d'intérêt¹⁴³. » C'est donc que l'amour maternel ne se nourrirait pas de la force naturelle de l'instinct, et croire en l'existence de cet instinct chez l'espèce humaine ne serait qu'une idée reçue... Nous pourrions aussi imaginer que, puisque l'enfant ne sera ni couvert de broderies ni couché dans la soie comme sa mère le souhaite pour lui, celle-ci pourrait compenser cette

¹⁴² Le rose est, depuis la Renaissance, une des couleurs significatives de l'aristocratie. Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'il sera la couleur dévouée au féminin. Voir à ce sujet les travaux de Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud, *Le Rose et le Bleu, la fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*, Collection Histoire, Belin, Paris, 2016.

¹⁴³ Florence Emptaz, « Flaubert-Maupassant : les enfants indésirables », *Flaubert-Le Poittevin-Maupassant, une affaire de famille littéraire*, Actes du Colloque International de Fécamp, octobre 2000, textes réunis et présentés par Yvan Leclerc, Presses Universitaires de Rouen, Rouen, 2002 (2017 pour l'édition en ligne), p.127-143. URL : <https://books.openedition.org/purh/7358?lang=fr>

absence de luxe par un surcroît d'amour. Cela serait encore possible, mais à la condition que le bébé fût un garçon ! Car Madame Bovary rêve de mettre au monde un garçon :

Cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt elle y songea d'une façon plus continue.

Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient¹⁴⁴.

Nous voyons ici que Charles force malgré lui sa femme à songer à l'enfant. Ses paroles récurrentes ont pour sujet le « marmot », terme dont les connotations dépréciatives retombent sur lui, comme pour signifier qu'aux oreilles d'Emma, ce bavardage obsédant à table est déplaisant. Nous pourrions presque supposer que si son mari ne parlait pas de l'enfant à naître, Emma oublierait qu'elle est enceinte. Peut-être même les phrases évoquant son désir d'avoir un garçon sont-elles la conséquence d'un agacement diffus que le mari provoque malgré lui en elle. Souvent Flaubert, et pas seulement dans *Madame Bovary*, nous le verrons, confronte ainsi les deux points de vue divergents des époux, comme pour mieux les opposer. Pourquoi Emma désire-t-elle un garçon ? Il s'agit avant tout d'éviter de mettre au monde un être dont le statut est totalement déconsidéré, statut que l'établissement du Premier Empire et que le Code Civil de 1804 vont maintenir dans l'infériorité : aucun droit politique ou civil n'est accordé à la femme, qui est placée dans un état mineur soumis à l'autorité du père avant celle du mari. N'ayant d'existence qu'à travers son rôle d'épouse et de mère, toujours sous tutelle, la femme se doit de faire honneur à son mari en adoptant la posture sage d'une figure charmante auprès de son entourage et dans les salons : belle autant que vertueuse, elle a reçu une éducation morale qui la modèle et qui doit garantir sa fidélité au mari, auquel elle donnera une descendance. Mais elle n'a aucun droit sur ses enfants : c'est le père qui détient toute autorité et tout pouvoir, y compris celui de la répudier, ce qui peut la réduire à l'extrême pauvreté au cas où elle n'aurait pas de famille chez qui se réfugier. Engendrer une fille serait donc une défaite aux yeux d'Emma qui verrait en sa progéniture une copie d'elle-même, c'est-à-dire une personne non libre, assujettie à l'homme. Avoir un garçon est donc envisagé comme une réparation et mieux,

¹⁴⁴ *Madame Bovary*, O.C.III, p.227.

comme une sortie de l'état de dépendance, puisqu'à travers son fils, Emma pourrait se libérer de son asservissement. D'ailleurs, Flaubert n'écrit-il pas, plus haut, qu'elle désire « être délivrée », le double sens du terme évoquant aussi bien l'accouchement que la fin de la captivité ? Du reste, elle nommerait son fils, qui serait déjà « fort et brun », véritable Hercule au berceau, « Georges » ; Georges¹⁴⁵ est précisément le nom du tribun de Cappadoce qui délivre la fille du roi de Silène, prisonnière du dragon au souffle pestilentiel. Georges serait un fils mythique qui, tel le héros de la légende, affranchirait, de façon fantasmée, sa mère de ses chaînes, elle dont la volonté est comme le « voile de son chapeau retenu par un cordon »... Par le biais du discours indirect libre, Flaubert montre ensuite ce qui définit, dans la conscience d'Emma, l'homme idéal (car dans ses illusions, Emma voit déjà son fils adulte) : toujours en mouvement, parcourant « les passions et les pays¹⁴⁶ », et traversant « les obstacles » comme par magie, il est forcément le preux chevalier qui rachète les frustrations de sa mère. En ce sens, Emma ne diffère pas de Madame Bovary mère : dans le premier chapitre de la première partie du roman, Flaubert écrit, à propos de la mère de Charles :

Dans l'isolement de sa vie, elle reporta sur cette tête d'enfant toutes ses vanités éparses, brisées¹⁴⁷.

Les femmes déçues et délaissées comptent sur la gloire de leur fils pour les dédommager du désastre de leur existence. Aussi l'enfant mâle est-il investi d'une mission par laquelle il reproduit les principes du modèle patriarcal fait de pouvoir et de domination virile, le paradoxe étant que ce sont les mères qui entretiennent ce système familial malgré elles.

Cependant, le garçon n'est pas toujours propre à satisfaire les espérances maternelles, et l'exemple de la mère de Frédéric Moreau, dans *L'Éducation sentimentale*, est parlant. Pour commencer, Madame Moreau n'est pas non plus gratifiée d'une grossesse heureuse :

Elle sortait d'une vieille famille de gentilshommes, éteinte maintenant. Son mari, un plébéen que ses parents lui avaient fait épouser, était mort d'un coup d'épée, pendant sa grossesse, en lui laissant une fortune compromise¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Voir à ce sujet Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2004, p.312. Flaubert l'avait lu pour *La Tentation de saint Antoine* de 1849. Il s'en inspirera encore pour écrire *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*.

¹⁴⁶ Nous pourrions commenter ici l'utilisation par Flaubert du zeugma, qui attèle « passions » et « pays », donc qui permet de montrer l'homme à la fois mobile dans la gamme des sentiments comme dans ses voyages géographiques.

¹⁴⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.155. Voir aussi la troisième partie de cette thèse et les questions d'éducation : Charles Bovary entre père et mère.

¹⁴⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.159.

Vieille famille « éteinte », mariage forcé, fortune compromise et qui plus est, grossesse marquée par le mari tué d'un coup d'épée sont autant d'augures désastreux pour la vie future de Frédéric, et notamment lors de son expérience de la paternité ! Car lui-même sera géniteur, et c'est la courtisane Rosanette qui aura l'honneur de porter son enfant. Flaubert laisse le lecteur deviner que la jeune femme est enceinte, après avoir décrit la vie tranquille et oisive du couple marquée par la dépendance passive de Frédéric :

Il était maintenant sa chose, sa propriété. Elle en avait sur le visage un rayonnement continu, en même temps qu'elle paraissait plus langoureuse dans ses manières, plus ronde dans ses formes ; et, sans pouvoir dire de quelle façon, il la trouvait changée, cependant¹⁴⁹.

Frédéric ignore encore que Rosanette est enceinte, même si quelques indices, la langueur et la rondeur, pourraient lui permettre de deviner l'état de sa maîtresse. En fait, Flaubert a prévu le bon moment pour l'annonce de la grossesse : elle doit survenir au cours d'une crise où nous voyons Frédéric en proie à un accès de haine farouche, haine qui résulte d'un enchaînement d'événements commençant par la visite improvisée du jeune homme chez Madame Arnoux. Celle-ci lui explique les raisons du rendez-vous manqué à cause de son enfant malade¹⁵⁰ : « Mais j'avais peur pour mon enfant¹⁵¹ », dit-elle. C'est au moment où ils échangent un long baiser que Rosanette, venue là pour voir Arnoux, les surprend. L'ironie du scénario consiste à agencer la réconciliation entre Frédéric et Marie, la recrudescence des espoirs du jeune homme amoureux, la vive colère que lui inspire Rosanette puisqu'elle a été témoin du baiser échangé, son voyeurisme moqueur avilissant la scène, et l'annonce de la grossesse, révélée lors de la dispute terrible qui s'ensuit et où Frédéric s'apprête à tuer la courtisane :

Il éprouvait tout à la fois la honte d'une humiliation écrasante et le regret de sa félicité ; quand il allait enfin la saisir, elle était irrévocablement impossible ! – et par la faute de celle-là, de cette fille, de cette catin. Il aurait voulu l'étrangler ; il étouffait. [...]

Il leva le poing.

« Ne me tue pas ! Je suis enceinte ! »

Frédéric se recula.

« Tu mens !

– Mais regarde-moi ! »

Elle prit un flambeau, et, montrant son visage :

« T'y connais-tu ? »

¹⁴⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.485.

¹⁵⁰ Voir la troisième partie : la maladie d'Eugène.

¹⁵¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.488.

De petites taches jaunes maculaient sa peau, qui était singulièrement bouffie. Frédéric ne nia pas l'évidence. Il alla ouvrir la fenêtre, fit quelques pas de long en large, puis s'affaissa dans un fauteuil¹⁵².

La vision médicale des choses étant obsédante chez Flaubert, il n'est pas étonnant qu'il montre les signes extérieurs de la grossesse débutante, c'est-à-dire les caractères déterminants du « masque de grossesse » ou « chloasma » chez la femme enceinte d'environ trois mois : le gonflement des tissus et l'abondante pigmentation de la peau. Mais toute son originalité consiste à révéler ces signes cliniques lors d'un coup de théâtre mélodramatique, Rosanette exposant sa face enlaidie à la lumière d'un flambeau. Sûre d'être enceinte, ce qui atteste qu'elle a une bonne connaissance de son propre corps et que, sans doute, ce n'est pas la première fois qu'elle se trouve dans cet état, elle arbore la preuve qui la sauve des coups potentiels de Frédéric hors de lui. « Ne me tue pas ! Je suis enceinte ! » est une façon bien singulière d'annoncer une grossesse, laquelle devient une garantie de protection personnelle contre l'agression physique. Sans qu'il n'existe, à l'époque, le moindre texte légal assurant la défense de la femme enceinte pour sauvegarder nécessairement son enfant innocent, le caractère sacré de la gestation et de la maternité fait reculer Frédéric, horrifié par la figure marquée de la jeune femme, dont le ventre n'est encore pas assez rond. Il s'agit donc d'une grossesse sans gloire et sans joie, annoncée pour éviter la mort, la future mère mettant en lumière sa face impure, les taches apparaissant comme la révélation matérielle et symbolique de la souillure morale. Non « immaculée » comme l'est, en creux, Marie Arnoux dont la grossesse est entièrement passée sous silence (Frédéric retrouve Marie alors que le petit Eugène est né et déjà âgé de plus de deux ans), Rosanette exhibe une face « maculée de taches¹⁵³ jaunes ». Il ne sera pas étonnant alors que la couleur jaune se retrouve dans l'enfant que Rosanette, prostituée impure par essence, mettra au monde, sous un aspect encore avili, puisque Flaubert utilise l'adjectif « jaunâtre » pour le qualifier¹⁵⁴. La couleur de la peau de Rosanette enceinte inspire l'idée de mauvaise santé et l'enfant, d'ailleurs, meurt peu de temps après sa naissance, comme si sa destinée était « entachée » d'un déterminisme négatif dès l'origine. En somme, cette grossesse n'est pas désirée par Frédéric et la nouvelle l'anéantit :

¹⁵² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.489-490.

¹⁵³ Les taches de grossesse sont plutôt légèrement brun orangé, mais Flaubert choisit de les faire apparaître jaunes, le jaune étant traditionnellement une couleur réputée négative, couleur de la bile et de l'urine, symbolique de la maladie, de l'infamie et de la félonie, comme en atteste l'imagerie médiévale par exemple. Voir à ce sujet les travaux de Michel Pastoureau sur les couleurs en Occident, et notamment son ouvrage *Jaune, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2019.

¹⁵⁴ L'enfant est « quelque chose d'un rouge jaunâtre ». Voir plus loin, l'étude sur l'accouchement.

Cet événement était une calamité, qui d'abord ajournait leur rupture, – et puis bouleversait tous ses projets. L'idée d'être père, d'ailleurs, lui paraissait grotesque, inadmissible¹⁵⁵.

Comment Frédéric va-t-il vivre l'accablante grossesse de la femme qu'il était sur le point de quitter ? L'imagination va permettre de rendre supportable ce coup du sort. En effet, Flaubert plonge son personnage dans une réflexion relative à la paternité, et, perdu dans ses pensées méditatives, Frédéric, qui se demande pourquoi l'idée d'être père lui répugne, substitue à Rosanette l'image de Marie Arnoux :

Si, au lieu de la Maréchale... ? Et sa rêverie devint tellement profonde, qu'il eut une sorte d'hallucination. Il voyait là, sur le tapis, devant la cheminée, une petite fille. Elle ressemblait à Mme Arnoux et à lui-même, un peu ; – brune et blanche, avec des yeux noirs, de très grands sourcils, un ruban rose dans ses cheveux bouclants ! (Oh ! comme il l'aurait aimée !) Et il lui semblait entendre sa voix : « Papa ! papa ¹⁵⁶ ! »

Alors, la dissonance cognitive opérant, la pensée d'une filiation possible devient agréable, et c'est tout naturellement que Frédéric s'imagine géniteur d'une fillette, enfant du couple idéal qu'il formerait avec Marie. Le tableau familial que Frédéric se peint en pensée fait disparaître Rosanette, la remplace par Marie Arnoux et montre la figure d'une petite fille¹⁵⁷, copie conforme de la mère dont il rêve, et dont les couleurs excluent le jaune à l'évidence. Frédéric revoit les couleurs de Marie lors de la scène de rencontre sur le bateau, au premier chapitre du roman : le brun, le noir, le rose des rubans, le blanc (qui rappelle le « clair ») sont en effet les teintes choisies par Flaubert pour brosser le portrait de Madame Arnoux, cette « apparition » enchantée de l'incipit, replacée ici dans un intérieur cosu garantissant le bonheur. Sont ajoutés au décor « tapis » et « cheminée », éléments du foyer doux et chaud, du cocon domestique dans lequel Frédéric se projette et où il ferait bon vivre en compagnie de la mère et de la fillette, loin de toute corruption. Il est donc naturel que Frédéric, « halluciné » au point de se laisser gagner par l'émotion, pleure de tendresse :

Rosanette, qui venait de se déshabiller, s'approcha de lui, aperçut une larme à ses paupières, et le baisa sur le front, gravement. Il se leva, en disant :

« Parbleu ! On ne le tuera pas, ce marmot ¹⁵⁸ ! »

¹⁵⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p. 490.

¹⁵⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p. 490.

¹⁵⁷ Nous reviendrons sur le motif de la petite fille dans notre deuxième partie.

¹⁵⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.490-491.

À quel « marmot » songe-t-il, quand il éloigne de sa pensée l'éventualité d'un avortement ? Décide-t-il de « faire comme si » l'enfant de Rosanette allait être une fillette dont l'apparence physique lui rappellerait Marie ? Après tout, ne pourrions-nous pas dire, pour pasticher Shakespeare, qu'il est constitué de rêves et de chimères¹⁵⁹ et que son monde est construit d'imaginaire ? Du reste, Rosanette se met à rêver aussi sur son enfant :

Alors, elle bavarda beaucoup. Ce serait un garçon, bien sûr ! On l'appellerait Frédéric. Il fallait commencer son trousseau ; – et, en la voyant si heureuse, une pitié le prit¹⁶⁰.

Comme Emma, Rosanette espère mettre au monde un garçon, et nous savourons la formule ironique de Flaubert « bien sûr » qui révèle tout le poids de la tradition et des injonctions sociales exercées sur les femmes. Quant à Frédéric, pourquoi s'apitoie-t-il ? S'il est pris de compassion à l'égard de sa maîtresse baignant dans le bonheur d'être enceinte, il ne s'empêche pas de fréquenter l'hôtel des Dambreuse tous les soirs, abandonnant Rosanette à sa grossesse et à ses préoccupations pécuniaires :

Sa maternité future la rendait plus sérieuse, même un peu triste, comme si des inquiétudes l'eussent tourmentée. À toutes les questions, elle répondait :
« Tu te trompes ! Je me porte bien ¹⁶¹ ! »

Sur quoi exactement Frédéric se trompe-t-il ? Non pas la seule santé de Rosanette, car le texte relègue certains points dans l'ombre, et nous pouvons en conclure que la grossesse de Rosanette reste entourée de mystère, même si elle donne l'apparence d'être heureuse. Nous l'avons annoncé plus haut : le temps de la gestation est totalement irréaliste et les nimbes qui la rendent fort trouble nous conduisent à penser que l'attente d'un enfant, du point de vue de Frédéric, est située dans un exil de la pensée, brouillée par une extension de durée impossible, rejetée dans un imaginaire loin de toute réalité. Du reste, au fil des œuvres, chez Flaubert, la femme enceinte tend à s'effacer, et c'est bien une figure éclipsée, presque disparue, que nous rencontrons dans le dernier roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Lors du grand dîner que Bouvard offre aux notables de Chavignolles, le bref portrait de la femme du médecin nous offre sa singularité :

Madame Vaucorbeil, courtaude et l'air bougon (elle était d'ailleurs vers la fin de sa grossesse), avait gardé jusqu'alors un mutisme absolu. Bouvard ne sachant de quoi l'entretenir lui parla du théâtre de Caen.

¹⁵⁹ « Nous sommes faits de la même étoffe que les songes et notre petite vie, un somme la parachève... » (Shakespeare, *La Tempête*, IV,1, *Œuvres complètes*, Tome II, Traduction par Pierre Leyris et Elisabeth Holland, La Pléiade, Gallimard, Paris, p.1515.) Si Shakespeare est un auteur qui nourrit abondamment Flaubert, notons que l'on trouve, entre autres, la même idée chez Eschyle (*Prométhée*, v.550.) et Sophocle (*Ajax*, v.126.).

¹⁶⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.491.

¹⁶¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.493.

« Ma femme ne va jamais au spectacle » reprit le docteur¹⁶².

Voilà comment en finir avec la femme enceinte : loin d'être peinte à son avantage, de courte taille et l'air grincheux, elle est de surcroît muette, son maître et mari répond pour elle – on sent poindre la critique implicite de Flaubert à l'adresse de la médecine et des médecins abusant de leur pouvoir... Sans personnalité aucune, organisme-machine à enfanter, cette femme enceinte, placée sous l'autorité de la Faculté, n'a donc plus rien à dire : il ne lui reste plus qu'à accoucher.

1.2. Comment donne-t-on naissance à un enfant chez Flaubert ?

1.2.1. Histoires d'accouchements.

Quand on n'avorte pas, comme le font les courtisanes¹⁶³ si l'on en croit la *Tentation de saint Antoine*, on accouche. Il convient maintenant de nous interroger sur la façon dont Flaubert raconte les accouchements. Nous devons commencer par un texte de la prime jeunesse de Flaubert qui exploite la métaphore de l'accouchement d'une manière très curieuse : il s'agit de « La belle explication de la fameuse constipation » quasiment l'un des premiers écrits par l'auteur (il a dix ans à peine), et assez court pour que nous nous permettions de le proposer ici dans son intégralité :

La constipation est un resserrement du trou merdarum, et quand le passage est stérile, c'est-à-dire quand le débouché est rétréci, on appelle cela constipation. Il ressemble alors à la mer qui ne produit plus d'écume, et à la femme qui n'a pas d'enfant. – On appelle ce qui sort du trou merdarana, gros et menu. Voilà la production du trou fameux. Gustave F***. C'est digne de lui¹⁶⁴.

On note évidemment la mise en relation du « resserrement » rendant l'excrétion impossible, avec « la femme qui n'a pas d'enfant » donc la femme stérile, autrement dit celle qui n'accouche

¹⁶² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.387.

¹⁶³ Dans *La Tentation de saint Antoine*, le personnage de la courtisane donne l'ordre à sa servante de cacher sous ses robes divers accessoires, sans oublier « l'ecbolada d'Égypte qui prévient les accouchements » (O.C.II, p.463.). L'ecbolada était une sorte de raisin dont on se servait pour avorter. Flaubert reprend le même exemple dans la version de *La Tentation* en 1856. (O.C.III, p.74.)

¹⁶⁴ *ODJ*, p.10.

pas ! Cela équivaut ni plus ni moins à assimiler le nourrisson à une matière fécale. Le commentaire que fait de ce texte Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la Famille*, est à ce titre intéressant :

Je tends à n'y voir qu'une « blague » – comme en écrivent beaucoup d'enfants sans prétendre pour autant à la gloire littéraire. Elle souligne pourtant l'horreur puritaine de Gustave pour les fonctions naturelles, et, contrepartie nécessaire de son dégoût, son inclination sadique et masochiste pour l'ignoble *scatologique* : nous retrouverons cette attirance pour le « sublime d'en bas » dont la merde reste à ses yeux le meilleur symbole. L'influence de Molière n'est pas douteuse : c'est un Diafoirus, qui parle. Autrement dit, c'est Gustave jouant le rôle de Diafoirus, pour se ridiculiser en ridiculisant la médecine. [...] Je relève aussi le rapprochement [...] de « la mer qui ne produit pas d'écume » et de la mère qui ne fait plus d'enfant, double métaphore pour signifier le corps qui ne peut plus déféquer. Nulle part la relation de symbolisation réciproque de « mère » et de « mer » n'est plus manifeste mais il faut y ajouter ici un troisième terme qui est la merde car l'enfant maudit se venge en assimilant le *noble* enfantement à l'*ignoble* défécation¹⁶⁵.

Que le jeune Flaubert ait décidé de se venger, nous n'en savons rien. En revanche, si pour lui le fait de mettre au monde un enfant se ramène à l'expulsion de matières fécales, cela est révélateur d'un sens de l'humour scatologique digne de Rabelais, qui féru d'obstétrique, se moque d'ailleurs des « sage-femmes » quand il raconte par exemple l'accouchement de Gargamelle et la naissance de Gargantua par l'oreille d'icelle. Il faudra attendre plusieurs années entre ce premier texte et l'évocation d'un véritable accouchement, dans l'œuvre de Flaubert. Ce n'est que dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849, que l'auteur revient sur une mise au monde, idéale cette fois, l'auteur renonçant au grotesque et à la trivialité. Le personnage d'Apollonius¹⁶⁶ apparaît à Antoine, il raconte sa naissance et son enfance :

APOLLONIUS : La nuit de ma naissance, ma mère rêvait qu'elle cueillait des fleurs dans une prairie et elle accoucha de moi, à la voix des cygnes qui chantaient dans son rêve. Alors il y eut un éclair et j'ouvris les yeux. Jusqu'à quinze ans, on m'a plongé trois fois par jour dans la fontaine Asbadée, dont l'eau rend les

¹⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, t.1, Gallimard, Paris, p.856.

¹⁶⁶ Flaubert fait intervenir devant l'ermite Antoine la figure du philosophe néo-pythagoricien Apollonius de Tyane, né à Tyane et mort à Éphèse en 97 qui avait la réputation de posséder le don de voyance et d'accomplir des miracles. Il étudia l'ésotérisme et les philosophies orientales.

parjures hydropiques et l'on me frottait le corps avec des feuilles du cnyza¹⁶⁷, pour me faire chaste dès ma jeunesse¹⁶⁸.

Dans la version de 1856, Flaubert modifie quelque peu le passage :

La nuit de ma naissance, ma mère crut se voir cueillant des fleurs au bord d'un lac. Un éclair parut, et elle me mit au monde, à la voix des cygnes qui chantaient dans son rêve¹⁶⁹.

Nous le voyons : un fils raconte sa naissance, événement qu'on lui a forcément relaté ensuite et mémorable parce que la mère a accouché endormie (dans la première version) ou hallucinée (elle « crut se voir » dans la version de 1856). Il est notoire que la mère d'Apollonius accouche sans douleurs, comme la titanide Léo, déesse protectrice de la maternité et de l'enfance, et tout comme sa fille Artémis dans la mythologie grecque. Dans les deux versions, l'accouchement se fait sans souffrance aucune, la parturiente cueille des fleurs – image bucolique fort plaisante – et le chant de cygnes, oiseaux immaculés « dont la blancheur, la puissance et la grâce font une vivante épiphanie de la lumière¹⁷⁰ » l'accompagne¹⁷¹. Et le même Apollonius, dont l'hagiographie se poursuit, raconte à Antoine son arrivée à Rome :

¹⁶⁷ Dans la septième idylle de Théocrite, au vers 68, il est question de ce fameux cnyza, plante dont la vertu médicinale consistait à apaiser les ardeurs sexuelles des corps et à les rendre chastes. Théocrite met en scène Licydas, le chevrier, qui chante à Simichide une chanson qu'il a composée sur la montagne, et dans laquelle il accomplira certains rites en l'honneur de l'arrivée d'Agéanax à Mitylène : « Ce jour-là, je couronnerai ma tête d'anis, de roses et de violettes blanches, et, couché près du feu, je remplirai ma coupe de vin Ptéléatique. La fève cependant rôtira dans le feu, et mollement couché sur un lit épais de conyze, d'asphodèle et de persil flexible, je boirai en pensant à Agéanax. « Conyze » est la traduction du grec ancien « knyza », dérivé du verbe « konyso » : couvrir de poussière, la plante étant glutineuse, elle retient la poussière. Théocrite, *Idylles et épigrammes*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1908, p.122. Nous reviendrons plus précisément sur Théocrite et l'Antiquité dans la seconde partie de ce travail.

¹⁶⁸ *La Tentation de saint Antoine (1849)*, O.C.II, p.399.

¹⁶⁹ *La tentation de saint Antoine (1856)*, O.C.III, p.51.

¹⁷⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1982, p.332.

¹⁷¹ L'accouchement de la mère d'Apollonius est largement inspiré du récit de la vie d'Apollonius de Tyane, telle qu'elle est racontée dans l'œuvre de Philostrate : « On rapporte qu'il vint au monde dans une prairie, non loin de laquelle s'élève le temple qui lui est consacré. La manière même dont il a été engendré mérite d'être dite. Comme le moment de la délivrance approchait pour sa mère, elle eut un songe. Elle crut qu'elle se dirigeait vers la prairie, en cueillant des fleurs sur la route ; quand elle fut arrivée, elle laissa ses suivantes se répandre de tous côtés pour continuer à cueillir des fleurs, se coucha sur le gazon, et s'endormit. Pendant son sommeil, des cygnes, que nourrissait cette prairie, formèrent un chœur autour d'elle : battant des ailes, comme c'est leur coutume, ils faisaient entendre un chant mélodieux, qu'accompagnait un doux souffle de zéphyr. Réveillée par ce chant, elle se leva précipitamment et elle fut délivrée : on sait, en effet, que toute émotion peut provoquer l'enfantement, même avant le terme. C'est une tradition du pays, qu'au moment où Apollonius vint au monde, la foudre tomba sur la terre, puis, remontant aussitôt, s'évanouit dans les airs ; sans doute les dieux voulurent ainsi annoncer la gloire de cet homme, sa nature supérieure et presque divine, enfin tout ce qu'il devait être. » Philostrate l'Ancien, (Philostrate l'Athénien), *Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages et ses prodiges*, traduit du grec par A. Chassang, 1862. <http://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/apollonius1.htm>

Cette nuit-là, on entendit sur le Tibre des voix funèbres qui semblaient rouler avec les flots. Dans Subur, tout à coup, les torches des lupanars s'éteignirent ; près des jardins de Salluste, une femme accoucha d'un loup qui lui rongea le ventre, et du fond de l'Étrurie les prêtres de Cybèle accouraient tous en fouettant leurs ânes¹⁷².

Le récit mythique nous conduit à nous interroger sur l'identité de cette femme qui accouche d'un loup lui rongant le ventre. Puisque dans le passage il est question de l'entrée d'Apollonius à Rome, et que Philostrate nous apprend qu'il y entre sous Néron, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une allusion à Agrippine, assassinée par son propre fils, le loup métaphorique. Mais cette femme qui meurt en couches dévorée par son propre enfant peut tout aussi bien symboliser le danger réel et les risques mortels encourus lors de l'accouchement. La grossesse et l'accouchement tuent un nombre considérable de femmes jusqu'à une époque très récente. Quand elles ne meurent pas d'éclampsie, d'hémorragie ou d'une césarienne, les parturientes meurent souvent de la fièvre des accouchées, ou fièvre puerpérale, septicémie foudroyante qu'elles contractent pendant l'accouchement¹⁷³. Quand elles survivent, c'est bien souvent l'enfant qui meurt, ou qui naît déjà mort. C'est ce dont il est question dans une lettre (datée du 10 juillet 1845) que Gustave adresse à sa jeune sœur Caroline, qui mourra d'ailleurs des suites d'une fièvre puerpérale (voir plus loin), après avoir donné naissance à une fille en 1846 :

Mme Barette¹⁷⁴ est accouchée, d'un enfant qui est mort pendant l'accouchement, tant cette opération a été difficile ; le jeune Védie¹⁷⁵ perdant la tête a envoyé chercher la sage-femme de l'Hôtel-Dieu ; Louise a souffert horriblement, cependant elle va bien maintenant. Jusqu'ici tu ne vois rien de drôle à ça, si ce n'est peut-être la mine de Védie. Mais sache donc, rat¹⁷⁶, que lorsque Louise a été prise de douleurs et qu'il a bien fallu avouer que le moutard demandait à voir le jour, Alexandre est devenu d'une pudeur exquise, il n'osait vous regarder, il était pâle comme du papier, sa femme pleurait ; ils étaient tous deux dans une stupéfaction admirable. Louise avait peur que maman ne la renvoyât, Alexandre était interdit, etc., tout cela, crainte des propos du public, crainte des plaisanteries, crainte des farces. – Depuis trois jours ce pauvre garçon a maigri¹⁷⁷.

¹⁷² *La Tentation de saint Antoine (1849), O.C.II, p.407.*

¹⁷³ En janvier 2021, Santé Publique France et l'Inserm ont publié un rapport d'enquête sur les décès maternels liés à la grossesse, à l'accouchement ou à ses suites. Il a été enregistré 262 décès sur une période de deux ans, soit un décès tous les quatre jours en France. Ce chiffre correspond à un ratio de mortalité maternelle de 10,8 décès pour 100 000 naissances vivantes. Sous l'ancien régime et jusqu'au début du XX^e siècle, ce chiffre concernait 1000 naissances par an environ.

¹⁷⁴ Louise et Alexandre Barette exerçaient le métier de domestiques chez le docteur Achille-Cléophas Flaubert. Louise Barette accouche le 9 juillet 1845. S'étant mariés en février 1845, la conception de l'enfant avait donc eu lieu environ trois mois avant leur mariage, ce que la morale de l'époque réprouvait et ce qui explique leur gêne et leurs craintes d'être renvoyés.

¹⁷⁵ Jeune médecin de l'Hôtel-Dieu, ami des Flaubert.

¹⁷⁶ Pseudonyme donné par Gustave à sa jeune sœur, et qui se veut tendre et affectueux.

¹⁷⁷ *Corr.I, p.244-245.*

Flaubert rend compte à sa sœur du poids de la morale qui accable le jeune couple (Louise et Alexandre n'ont pas attendu le mariage pour faire un enfant) et met au supplice le pauvre père pendant l'accouchement. Le récit de Flaubert met davantage l'accent sur l'embarras des époux, leur malaise et leur sentiment de honte, plutôt que sur la douleur d'avoir perdu leur bébé, lequel est qualifié de « moutard », terme dépréciatif que nous rencontrons souvent sous la plume de l'auteur (nous y reviendrons dans notre troisième partie). Accoucher est ainsi un motif digne de variations chez Flaubert. En témoigne, par exemple, l'étrange confession que fait Marie, la prostituée de *Novembre*, quand elle raconte l'éveil de sa sensualité et son goût pour les choses du sexe au narrateur. Elle a évoqué l'excitation de ses sens dès son plus jeune âge, et après le récit qu'elle fait de sa première communion, jour où elle a compris son appétit de jouissance physique¹⁷⁸, elle évoque l'accouchement des vaches, en fille de la campagne qui a pu observer la naissance des veaux :

Depuis ce temps-là¹⁷⁹ je m'écartai de tout le monde et ne sortis plus de la ferme, je vivais solitairement dans mes désirs, comme d'autres dans leurs jouissances. Disait-on qu'un tel avait enlevé une fille qu'on lui refusait, je m'imaginai être sa maîtresse, fuir avec lui en croupe, à travers champs, et le serrer dans mes bras ; si on parlait d'une noce, je me couchais vite dans le lit blanc, comme la mariée je tremblais de crainte et de volupté ; j'enviais jusqu'aux beuglements plaintifs des vaches, quand elles mettent bas ; en en rêvant la cause, je jalousais leurs douleurs¹⁸⁰.

Marie préfigure Emma, dans ses aspirations à un envol vers un Ailleurs idéal où se vivrait l'expérience de la jouissance absolue. S'identifiant aux filles dont on lui parle, elle en vient même à convoiter, par la conscience de son animalité, le comportement des animaux, et notamment leur cri – musique exaltée de la chair en travail – tant désir et appétit sexuel dominant en elle. Si le nom qu'elle porte est celui de la Vierge, la Marie de *Novembre* incarne son exact opposé : son adoration se détourne de Dieu pour se diriger vers les vaches qui mettent bas, les « beuglements plaintifs » devenant les cantiques sacrés destinés à la célébration de la concupiscence, tous les tabous ayant été levés...

Hélas, dans la vraie vie du jeune auteur, un accouchement occasionne l'une des plus grandes douleurs qui lui aient été données de vivre : l'accouchement de sa sœur Caroline¹⁸¹,

¹⁷⁸ Les communions sont-elles des initiations à la sensualité ? (Voir le chapitre consacré aux communiantes)

¹⁷⁹ La première communion, à l'âge de douze ans.

¹⁸⁰ *Novembre*, *ODJ*, p.803.

¹⁸¹ Achille-Cléophas Flaubert meurt le 15 janvier 1846, Caroline accouche le 21 février et meurt dans les bras de son frère Gustave le 23 mars. Elle a vingt et un ans. Elle meurt, ironie du sort, un an avant que le médecin Ignace-Philippe Semmelweiss établisse le lien entre les fièvres néo-natales et l'hygiène de mains des chirurgiens, accoucheurs et obstétriciens. C'est en effet en 1847, suite à la mort de Jakob Kolletschka, professeur d'anatomie, que Semmelweiss prouve le lien de cause à effet entre l'infection dont meurt Kolletschka qui s'était blessé avec

morte quelque temps après de fièvre puerpérale¹⁸². Flaubert raconte l'événement tragique et traumatisant dans sa correspondance. Il vient à peine d'enterrer son père, mort des suites d'un phlegmon, et écrit une lettre à Ernest Chevalier :

Je voudrais maintenant pouvoir m'enfermer à l'aise dans ma chambre et causer avec toi longuement de tous nos souvenirs anciens.

Mais je n'ai pas le temps. Je suis pressé, accablé de toutes parts. – Caroline est accouchée d'une petite fille. Mais au bout de cinq à six jours elle a été prise d'accès de fièvre pernicieuse qui nous ont donné les inquiétudes les plus graves. Elle va mieux maintenant, bien même, et ses médecins trouvent qu'il n'y a plus l'ombre d'inquiétude à avoir¹⁸³.

L'état de Caroline s'aggrave très vite. Le 15 mars 1846, dans une lettre adressée cette fois à Maxime Du Camp, il décrit l'agonie de sa sœur :

Caroline parle, sourit, nous caresse, nous dit à tous des mots doux et affectueux. Elle perd la mémoire, tout est confus dans sa tête, elle ne savait pas si c'était moi ou Achille qui était parti à Paris. Quelle grâce il y a dans les malades et quels singuliers gestes !

Le petit enfant tette et crie. Achille ne dit rien et ne sait que dire. Quelle maison ! Quel enfer ¹⁸⁴!

L'horreur de la mort de Caroline cause chez Flaubert un traumatisme irréversible : jamais il ne se consolera de cette perte¹⁸⁵ ; le voyage en Orient qu'il accomplit quelques années après ne l'empêche d'ailleurs pas de songer constamment à sa petite nièce, cette innocente orpheline, et de manifester une sensibilité particulière dès qu'il s'agit d'accouchements. Dans les notes du

un scalpel en disséquant un cadavre de parturiente et l'infection des femmes mortes de la fièvre puerpérale. Semmelweis comprend que la contamination des femmes qui accouchent est causée par la mauvaise hygiène des accoucheurs, des sage-femmes, des étudiants, bref de tous ceux qui approchent une femme en couche en ayant sur les mains des « particules de contamination », « une substance cadavérique », la théorie microbienne n'étant pas encore démontrée. Semmelweis recommandera un long lavage des mains après les travaux de dissection et d'autopsie dans les hôpitaux, et l'examen des patients, ce qui eut pour effet de faire considérablement baisser le taux de mortalité. C'est Achille, le frère aîné de Gustave, qui avait accouché Caroline, et que les biographes suspectent d'avoir infecté sa sœur avec des mains probablement sales.

¹⁸² « Au fond, de quoi sa petite sœur adorée est-elle morte ? De s'être mariée et d'avoir voulu procréer : qu'il s'agisse toujours de "gages donnés au malheur", Gustave le soupçonnait depuis longtemps. Mais là, c'est devenu une évidence : épouser, enfanter, cela tue. À vingt-cinq ans, broyé par le chagrin, Gustave se retrouve à Croisset, seul avec sa mère, sa nièce Caroline âgée de quelques mois et Julie, la fidèle servante de la famille. » Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Grasset, Paris, 2009, p.108-109.

¹⁸³ *Corr.I*, p.255.

¹⁸⁴ *Corr.I*, p.257.

¹⁸⁵ « Depuis que mon père et ma sœur sont morts je n'ai plus d'ambition. Ils ont emporté ma vanité dans leur linceul et ils la gardent. » Lettre à Louise Colet, le 14 octobre 1846, *Corr.I*, p.389. Cinq années plus tard, Flaubert confie à sa mère : « Le souvenir de mon pauvre rat ne me quitte pas — J'ai toujours à son endroit une place vide au cœur que rien ne comble. » (*Corr.I*, p.740.)

voyage à Damas, nous trouvons ainsi la description fort intéressante d'une représentation d'accouchement, montrée par le chancelier du consul de France :

Deux petits panneaux en bois pour faire des couvertures de manuscrits. Le premier représente un accouchement ; l'accouchée, en pantalon collant rayé, est couchée sur le dos dans une posture pâmée et souffrante ; l'enfant est porté sur un plat ; les matrones sont autour, une lève les mains au ciel (demandant sans doute qu'il lui en arrive autant), une autre, mettant l'index sur le coin de sa bouche, lui fait signe que ça fait bien mal. Dans le deuxième on voit la circoncision de l'enfant ; c'est une matrone qui fait l'opération ; une femme tient un canard pour amuser l'enfant, une servante apporte du cherbet ; tout plein de détails naïfs de la vie intime, comme de vieux dessins du moyen âge, quoique ce soit d'un style très avancé, et d'une composition savante. – Ces petites peintures font très rêver et je voudrais en être le propriétaire pour les tenir dans mes mains tout seul, au coin de mon feu, les jours de pluie¹⁸⁶.

Quels pouvoirs d'évocation ont ces scènes, au point que Flaubert rêve de pouvoir les contempler, dans des circonstances météorologiques qui inclinent au repli sur soi, chez soi, devant la flamme du foyer ? Pourquoi les accouchements et tout ce qui s'y rapporte font-ils ou ne font-ils pas rêver ? Est-ce l'expression de la vie qui dispose la conscience humaine à s'enthousiasmer ? Salammbô, dans le roman éponyme, fait à Tanit, déesse lunaire de la fécondité à Carthage, une invocation dont l'onirisme mystique prend en compte le caractère sacré de l'accouchement :

[Salammbô] releva la tête pour contempler la lune, et mêlant à ses paroles des fragments d'hymne, elle murmura :

« Que tu tournes légèrement, soutenue par l'éther impalpable ! Il se polit autour de toi, et c'est le mouvement de ton agitation qui distribue les vents et les rosées fécondes. Selon que tu crois et décrois, s'allongent ou se rapetissent les yeux des chats et les taches des panthères. *Les épouses hurlent ton nom dans la douleur des enfantements*¹⁸⁷ ! Tu gonfles les coquillages ! Tu fais bouillonner les vins ! Tu putréfies les cadavres ! Tu formes les perles au fond de la mer¹⁸⁸ ! [...] »

Salammbô et son cortège d'atrocités n'oublie donc pas d'offrir au lecteur l'image en nombre des accouchements douloureux – autres épopées dont les femmes hurlantes sont les héroïnes – et aussi, dans le ton du roman, c'est-à-dire propre à inspirer une horreur cauchemardesque, par son caractère sensationnel et son épouvantable violence, la vision singulière d'un autre accouchement, lors de l'attaque de Carthage par les Barbares :

Les trois grandes catapultes ne s'arrêtaient pas. Leurs ravages étaient extraordinaires ; ainsi, la tête d'un homme alla rebondir sur le fronton de Syssites ; dans la rue de Kinisdo, une femme qui accouchait fut

¹⁸⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.791.

¹⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁸ *Salammbô, O.C.III*, p.609.

écrasée par un bloc de marbre, et son enfant avec le lit emporté jusqu'au carrefour de Cinasyn, où l'on retrouva la couverture¹⁸⁹.

Montrer la mère écrasée (le ventre aplati sous le marbre ?) et le nouveau-né que l'on imagine propulsé, bien plus loin, en redondance avec une tête qui rebondit, est une manière étrange et insolite de représenter l'accouchement. Cette image, telle que nous l'interprétons, paraît si extravagante qu'elle susciterait le rire tant la frontière entre l'horreur et le comique est mince. Mais si, parmi les scènes variées où l'on voit des femmes mettre au monde un enfant, l'aspect burlesque de cette description teintée d'humour noir peut nous faire sourire, ce n'est certainement pas le cas de l'accouchement d'Emma Bovary. Nous allons y prêter attention et, quoique nous puissions toujours y percevoir l'ombre du dieu du grotesque, nous pourrions y déceler un esprit tristement mélancolique.

1.2.2. Où l'on s'évanouit : Emma.

Emma serait-elle une sorte d'icône littéraire, une mère d'encre et de papier qui fonde, en l'illustrant, la déconvenue de mettre une fille au monde, fille dont on sait que la condition sera pénible ? Le roman n'épargne pas le personnage de Berthe : orpheline, après avoir été enfant délaissée par sa mère, elle ira travailler dans une filature ; et le lecteur, plongé dans l'illusion réaliste du roman, peut imaginer que, femme-esclave, si elle ne meurt pas avant d'atteindre l'âge adulte, elle vivra dans la misère. Nous ne saurions rester insensible au récit de l'accouchement d'Emma, récit qui produit un effet d'autant plus remarquable que sa forme est concentrée. Flaubert ne dit-il pas, dans une lettre à Louise Colet datée du 3 juillet 1852, que Bovary sera « la somme de [sa] science psychologique et n'aura de valeur originale que par ce côté¹⁹⁰ » ? Il écrit aussi, toujours à Louise :

Le lecteur ne s'apercevra pas (je l'espère) de tout le travail psychologique caché sous la Forme, mais il en sentira l'effet¹⁹¹.

Il s'agit donc pour Flaubert de rendre compte du séisme intérieur qui ébranle Emma à ce moment-là : la désillusion d'avoir une fille dont la destinée sera inéluctablement malheureuse doit avoir la force d'un traumatisme. Flaubert en est parfaitement conscient. Sa jeune sœur se

¹⁸⁹ *Salammô, O.C.III*, p.776.

¹⁹⁰ *Corr.II*, p.124.

¹⁹¹ *Corr.II*, p.497.

chargeait d'ailleurs bien de lui rappeler à quel point il était difficile d'être femme au XIX^e siècle. Nous en trouvons un exemple frappant dans une lettre qu'elle lui écrit le 6 juin 1843. Caroline donne des nouvelles de la famille Bonenfant, qui était celle des cousins nogentais de Gustave. La sœur d'Achille Flaubert père de Gustave, Edmée Eulalie Flaubert, avait en effet épousé François Parain, (l'oncle Parain) orfèvre à Nogent sur Seine. En 1810, ils ont une fille, Olympe, qui sera l'amie d'enfance de Flaubert, malgré les dix ans qui les séparent. Olympe épouse Louis Bonenfant en 1830, et le couple a trois filles : Caroline (1831-1919), Émilie, dont Gustave est le parrain et qui meurt à l'âge de 8 ans, et Émilie-Louise (1843-1928), dont il est question dans la lettre de Caroline :

Olympe est accouchée d'une petite fille ; nous en avons reçu la nouvelle ce matin. Ils paraissent contents du sexe de l'enfant. Pauvre fille ! Elle ne pensera pas comme eux plus tard¹⁹².

Le verdict est sans appel : pour Caroline, quand on est parents d'une fille¹⁹³, on ne peut pas être « contents du sexe de son enfant », une évidence aussi pour Emma :

Elle accoucha un dimanche, vers 6 heures, au soleil levant.

« C'est une fille ! » dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit¹⁹⁴.

Si nous raisonnons en termes médicaux, il s'avère que la perte de connaissance d'Emma (qui rêvait, rappelons-le, d'avoir un garçon et qui met au monde une fille) est significative dans sa description : elle s'évanouit de déception plus que de l'épuisement dû au travail de l'accouchement. Le choc psychologique qu'elle subit provoque ce que la médecine nommerait de nos jours le malaise vagal, ou syncope, et l'évanouissement est dû à une chute de la circulation sanguine dans le cerveau, laquelle serait causée ici par la brutalité de la désillusion ; le phénomène est cependant très rare, mais il existe et Flaubert en rend compte par le choix d'une expression concise et lapidaire qui tombe comme un couperet : « c'est une fille », parole

¹⁹² *Corr.I*, p.171.

¹⁹³ Didier Lett, spécialiste de l'enfance, de la famille et du genre, explique que dans une société chrétienne, l'être humain commence à partir du moment où Dieu infuse l'âme : les parents fabriquent le corps de l'enfant mais Dieu y dépose l'âme. Selon les théories aristotéliennes qui sont adoptées à partir du XIII^e siècle par l'Église et les théologiens, l'âme est infusée au bout de 40 jours chez le garçon et 90 jours chez la fille : la différence entre les âmes « genrées » est significative de l'infériorité dans laquelle on maintient la fille. Plus tard, le garçon sera éduqué et devra toujours être conduit d'un domaine de savoir à un autre pour ainsi progresser dans l'acquisition des connaissances. La fille, même si elle peut éventuellement apprendre certaines choses, notamment dans les milieux princiers, sera toujours « gardée » : sa virginité, trésor précieux, doit être conservée jusqu'au mariage, par lequel elle passe de l'autorité du père à l'autorité du mari, dans une société où le masculin domine. Il peut arriver que certaines femmes conquièrent un réel pouvoir, mais elles restent très minoritaires. Voir Didier Lett, *Les enfants au Moyen Âge, V^e-XV^e siècle* et d'*Hommes et femmes au Moyen Âge, Histoire du genre XII^e-XV^e siècle*, éditions Armand Colin, Paris, 2013.

¹⁹⁴ *Madame Bovary, O.C.III*, p.227.

atroce lancée par le détesté Charles, et qui vient détruire les rêves de revanche d'Emma. L'ironie de Flaubert se mesure aussi par le choix du jour et de l'heure de la naissance. Selon les traditions populaires inspirées des récits bibliques, naître un dimanche, (jour de la semaine qui correspond à celui de la résurrection du Christ) et qui plus est à l'aube, place l'enfant sous de bons augures solaires et divins : il sera chanceux, fortuné, et sa vie sera bénie, c'est donc tout le contraire de ce que vivra Berthe. Yuk n'est jamais loin... Par ailleurs, l'évanouissement peut être interprété comme la métaphore de la mort d'Emma : elle « succombe » véritablement à l'annonce de la naissance d'une fille, et sa répulsion pour l'enfant se lit dans son geste, puisqu'elle tourne la tête, comme par répugnance, le dégoût et la mélancolie la submergeant.

Emma n'est pas le seul personnage à être accablé par la naissance d'une fille. Flaubert reprend en effet l'idée dans *Salammbô*. Grave infortune personnelle, la naissance même de Salammbô est un malheur qui afflige Hamilcar, le géniteur :

Elle¹⁹⁵ lui était survenue après la mort de plusieurs enfants mâles. D'ailleurs, la naissance des filles passait pour une calamité dans les religions du Soleil. Les Dieux, plus tard, lui avaient envoyé un fils¹⁹⁶ ; mais il gardait quelque chose de son espoir trahi et comme l'ébranlement de la malédiction, qu'il avait prononcée contre elle¹⁹⁷.

Les raisons pour lesquelles Hamilcar maudit sa fille nous permettent, *a posteriori*, de mieux comprendre encore le sens de l'évanouissement d'Emma : cette commotion serait finalement « quelque chose de son espoir trahi » et le destin de la petite Berthe pourrait bien être déterminé par « l'ébranlement de la malédiction » prononcée intérieurement par Emma contre l'enfant. Avant Salammbô réprouvée par son père, Berthe est, en quelque sorte, maudite par sa mère, non par des imprécations proférées à son encontre, mais par le geste de répulsion et l'évanouissement, qui symbolisent l'éloignement antipathique irréversible de la mère pour son enfant. En cela, la figure d'Emma s'oppose nettement à celle de Rosanette.

¹⁹⁵ Salammbô.

¹⁹⁶ Hannibal. Du reste, la seule pensée du fils suffit à reconforter Hamilcar, inconsolable quand il constate les mutilations subies par ses éléphants. Flaubert écrit : « La pensée de son fils, comme l'attouchement d'un dieu, l'avait tout à coup calmé. C'était un prolongement de sa force, une continuation indéfinie de sa personne qu'il entrevoyait, et les esclaves ne comprenaient pas d'où lui était venu cet apaisement. » *Salammbô*, O.C.III, p.691.

¹⁹⁷ *Salammbô*, O.C.III, p.677.

1.2.3. Où l'on s'épanouit : Rosanette.

Nous avons abordé plus haut le cas de la grossesse de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* ; l'accouchement est traité de façon tout aussi originale. Pour l'analyser, nous devons revenir au premier chapitre de la deuxième partie du roman, où il est évoqué par allusion discrète. Rappelons les faits : Frédéric vient d'hériter de son oncle, il a quitté Nogent et, dans la diligence qui le conduit à Paris où sa nouvelle vie doit commencer, il regarde le paysage qui s'offre à sa vue. Enfin, il entre dans la ville :

Puis, la double ligne de maisons ne discontinua plus ; et, sur la nudité de leurs façades, se détachait, de loin en loin, un gigantesque cigare de fer-blanc, pour indiquer un débit de tabac. Des enseignes de sage-femme représentaient une matrone en bonnet, dodelinant un poupon dans une courtepoinette garnie de dentelles¹⁹⁸.

Que regarde Frédéric depuis la diligence ? Les objets sont explicites : enseigne de sage-femme, matrone, poupon, dentelle : autant de signes proleptiques qui annoncent la paternité future. À un autre endroit dans le roman, le discours féministe de la Vatnaz, amie de Rosanette qui œuvre pour la libération et l'indépendance des femmes, ne manque pas d'évoquer une question qui commençait à être mise en débat du temps de Flaubert :

Il fallait que les nourrices et les accoucheuses fussent des fonctionnaires salariés par l'État¹⁹⁹.

Notons en outre que Rosanette et la Vatnaz se distinguent par leurs divergences de point de vue :

Les femmes, selon Rosanette, étaient nées exclusivement pour l'amour ou pour élever des enfants, pour tenir un ménage²⁰⁰.

La courtisane qui se pense femme née « exclusivement pour l'amour » (fait-elle allusion au sentiment ou à l'acte sexuel ?), prêcherait-elle pour sa paroisse ou se laisserait-elle aller à se rêver mère plongée dans le bonheur tranquille d'une vie domestique ? Son discours, conservateur s'il en est, ne contient aucune revendication émancipatrice : Rosanette ne s'affranchit pas de sa dépendance vis-à-vis des hommes. Ces derniers ne sont pas épargnés par l'ironie cynique de Flaubert et Frédéric, le futur père, semble loin d'être prêt à assumer une paternité exclusive : Flaubert fait succéder l'annonce de l'accouchement de Rosanette

¹⁹⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.246.

¹⁹⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.433.

²⁰⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.444.

(troisième partie, chapitre IV) au serment d'amour éternel que le jeune homme a prodigué à Madame Dambreuse :

Un commissionnaire l'attendait chez lui avec un mot au crayon, le prévenant que Rosanette allait accoucher. Il avait eu tant d'occupation, depuis quelques jours, qu'il n'y pensait plus. Elle s'était mise dans un établissement spécial²⁰¹, à Chaillot.

Frédéric prit un fiacre et partit.

Au coin de la rue de Marbeuf, il lut sur une planche en grosses lettres : – Maison d'accouchement tenue par Mme Alessandri, sage-femme de première classe, ex-élève de la Maternité, auteur de divers ouvrages, etc. » Puis, au milieu de la rue, sur la porte, une petite porte bâtarde, l'enseigne répétait, (sans le mot accouchement) : « Maison de santé de Mme Alessandri », avec tous ses titres.

Frédéric donna un coup de marteau.

Une femme de chambre, à tournure de soubrette, l'introduisit dans le salon, orné d'une table en acajou, de fauteuils en velours grenat, et d'une pendule sous globe.

Presque aussitôt, Madame parut. C'était une grande brune de quarante ans, la taille mince, de beaux yeux, l'usage du monde. Elle apprit à Frédéric l'heureuse délivrance de la mère, et le fit monter dans sa chambre. Rosanette se mit à sourire ineffablement ; et, comme submergée sous les flots d'amour qui l'étouffaient, elle dit d'une voix basse :

« Un garçon, là, là ! » en désignant près de son lit une barcelonnette.

Il écarta les rideaux, et aperçut, au milieu des linges, quelque chose d'un rouge jaunâtre, extrêmement ridé, qui sentait mauvais et vagissait.

« Embrasse-le ! »

Il répondit, pour cacher sa répugnance :

« Mais j'ai peur de lui faire mal ? »

– Non ! non ! »

Alors, il baisa, du bout des lèvres, son enfant.

« Comme il te ressemble²⁰² ! »

C'est donc à Chaillot, dans une « maison d'accouchement » cossue comme une maison close, que Rosanette, fille-mère, donne naissance à son enfant. Le choix de situer l'accouchement de Rosanette à Chaillot n'est pas anodin. Il s'agit d'abord d'un trait d'humour de la part de Flaubert. En effet, quelques pages plus haut, le passage qui suit l'annonce de la grossesse énumère les raisons pour lesquelles la courtisane insupporte Frédéric :

²⁰¹ Au XIX^e siècle, une ordonnance de police datée du 09/08/1838 autorise les sage-femmes à ouvrir leur « maison d'accouchement » pour les parturientes qui ne désirent ni accoucher chez elles ni accoucher à l'hôpital où la mortalité est très élevée. L'accouchement hors domicile, discret, concerne surtout les femmes non mariées et les naissances illégitimes.

²⁰² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.514-515.

Frédéric ne pouvait souffrir, non plus, la répétition de ses mots bêtes tels que « Du flan ! À Chaillot ! On n'a jamais pu savoir, etc. » [...] ²⁰³.

L'expression « à Chaillot ! » est, au XIX^e siècle, une injonction adressée à quelqu'un que l'on éconduit. Elle équivaut à envoyer celui ou celle que l'on chasse au diable ou en enfer, et trouve peut-être son origine dans le fait que se tenait à Chaillot le couvent Sainte Périne²⁰⁴, transformé en 1806 en une institution pour vieillards et infirmes, grâce à la protection de l'impératrice Joséphine. Si nous suivons la logique du texte, il tombe sous le sens que Rosanette, qui, pour ainsi dire, s'envoie elle-même « à Chaillot » en s'y rendant pour y accoucher, produise ce quelque chose « extrêmement ridé » – un vieillard – promis à la mort.

Reprenons le texte : Frédéric entre dans la maison d'accouchement en donnant un « coup de marteau » sur une porte « bâtarde » dans le but de faire connaissance avec son propre petit bâtard ! Le calembour est non seulement fondé sur l'ambiguïté du terme « bâtarde » pour qualifier le type d'ouverture taillée dans une porte cochère, mais encore combiné ici à l'hypallage, le qualificatif « bâtard » s'échange et pourrait être attribué au nouveau-né.

L'ironie cynique de Flaubert affleure tout au long du récit. La suite nous en donne un autre exemple, fondé celui-là sur le contraste saisissant entre les sentiments des deux personnages. Frédéric, que la fibre paternelle n'ébranle pas, (et pour cause, puisqu'elle n'existe pas) ne partage nullement le bonheur de Rosanette. La jeune mère rayonne de bonheur, ses vœux d'avoir un garçon sont exaucés. Aussi idéalise-t-elle son rejeton, lui trouvant des traits de ressemblance avec son père. Mais l'apparence du corps du bébé répugne à Frédéric : déjà vieux avant d'avoir vécu, son enfant « extrêmement ridé » est un *puer senex*, type d'« enfant-vieillard » dont nous analyserons plus précisément la conceptualisation et le rôle dans notre seconde partie. Il a largement eu le temps de vieillir *in utero*, compte tenu de la grossesse démesurément longue, et donc irréaliste, de Rosanette. Aussi n'est-ce pas un enfant « humain » qui apparaît à Frédéric, mais plutôt une bête de foire ou un déchet d'hôpital, derrière les rideaux du berceau écartés comme on écarterait les rideaux d'une scène de théâtre de rue pour voir une monstruosité. Dépourvu d'humanité, au milieu des linges et non pas des langes, c'est « quelque chose d'un rouge jaunâtre » que découvre Frédéric, sans qu'il puisse identifier une forme

²⁰³ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.492.

²⁰⁴ C'est vers 1659 que s'installe un monastère à Chaillot sous le nom de couvent de sainte Périne de Chaillot. En 1788, il devient hôpital et hospice pour indigents que l'on appelle aussi les « ahuris » ou « les incurables de sainte Périne », comme en atteste, par exemple, une pièce de théâtre représentée en 1830 à l'Ambigu Comique, *Tristine ou Chaillot*, Suresnes et Charenton, *Trilogie sans préambule et sans suite*, par MM. Carmouche, de Courcy et Dupeuty.

quelconque. La couleur rouge jaunâtre fait référence au sang et aux humeurs purulentes, le jaune rappelant aussi la couleur des taches qui maculaient le visage de Rosanette pendant sa grossesse. L'enfant n'est ici qu'une matière puante et putrescible promise à la mort, le vagissement seul établit un faible lien avec une quelconque humanité, puisque le premier sens du verbe « vagir » désigne le cri de l'enfant qui vient de naître. La fibre paternelle n'est apparemment pas instinctive et l'humour de Flaubert consiste à mettre en scène l'histoire d'une répulsion, d'une antipathie père/fils, sur fond de béatitude et d'extase maternelle. Ce heurt brutal n'augure rien de bon. Le bonheur de Rosanette est donc très relatif et Flaubert ironise sur son inconsciente et naïve tendresse maternelle.

Par ailleurs, le récit de cette première rencontre entre le père et le fils suscite des questions : qu'est-ce qu'un être humain qui vient au monde ? Une matière dégoûtante, un corps déjà malade, obscène, résultat d'une sexualité procréatrice qui se conclut par la manifestation d'un heurt, d'une distorsion entre une paternité écœurée et une maternité égarée par le ravissement proche d'une amaurose mentale ?... Il n'est donc pas étonnant que, pour justifier son absence prolongée auprès de Madame Dambreuse, par une sorte de glissement, Frédéric va prétexter la maladie :

Mme Dambreuse voulut savoir l'emploi de son temps depuis leur séparation.

« J'ai été malade, répondit-il.[...]»²⁰⁵ »

Frédéric est-il malade d'être père²⁰⁶? Quoi qu'il en soit, sa paternité sera de courte durée, puisque l'enfant meurt peu de temps après sa naissance. Aussi Rosanette, en mal d'enfant, inconsolable, trouvera-t-elle, au dernier chapitre du roman, le moyen de satisfaire son aspiration à la maternité. Deslauriers en informe Frédéric :

Puis, se frappant le front :

« À propos, l'autre jour dans une boutique, j'ai rencontré cette bonne Maréchale, tenant par la main un petit garçon qu'elle a adopté. Elle est veuve d'un certain M. Oudry, et très grosse maintenant, énorme. Quelle décadence ! Elle qui avait autrefois la taille si mince²⁰⁷. »

Rosanette finit donc « énorme », comme en état de grossesse perpétuelle – une dérision de grossesse – son obésité étant ramenée à une dégradation physique par Deslauriers. Son fils adoptif, enfant de remplacement, apparaît dès lors comme une forme de remède propre à

²⁰⁵ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV, p.516.*

²⁰⁶ Flaubert se rendait malade à la seule idée d'engendrer : nous le verrons dans notre troisième partie.

²⁰⁷ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV, p.551.*

combler un vide, réparer une blessure en faisant oublier la perte du premier né. Et comme Flaubert n'est jamais avare d'humour noir, il inflige un traitement particulier à toutes choses que l'on sacralise. Grossesse et accouchements sont donc présentés avec distance moqueuse, voire tournés en ridicule, comme en témoigne aussi une lettre qu'il adresse à son ami Ernest Chevalier :

Néo²⁰⁸ est accouchée de quatre enfants. J'ai l'honneur de t'en faire part : la mère et les enfants se portent bien. On m'a dit que ton oncle désirait un terre-neuvien. Est-ce vrai ? S'il en veut répondez-moi de suite²⁰⁹.

Nonobstant, nous devons ajouter que, s'il a le sens de la raillerie, Flaubert n'en aime pas moins les chiens²¹⁰, et la personnification de la chienne Néo qui « accouche » au lieu de « mettre bas » des enfants et non pas des chiots, est peut-être aussi la preuve de l'amitié et l'affection qu'il ressentait pour la gent canine.

Enfin, tous ces faits textuels concernant les accouchements trouvent leur point culminant dans *Bouvard et Pécuchet* dont les aventures dans le monde des sciences et de la médecine se concluent par l'intérêt pour l'obstétrique :

« Si nous travaillions les accouchements, avec un de ces mannequins...

– Assez de mannequins !

– Ce sont des demi-corps en peau, inventés pour les élèves sages-femmes. Il me semble que je retournerais le fœtus ? »

Mais Bouvard était las de la médecine.

« Les ressorts de la vie nous sont cachés, les affections trop nombreuses, les remèdes problématiques – et on ne découvre dans les auteurs aucune définition raisonnable de la santé, de la maladie, de la diathèse, ni même du pus²¹¹ ! »

Pour Flaubert, il était inévitable que les deux bonshommes évoquent la possibilité d'accoucher les femmes : comment ne pas envisager, en effet, dans un délire de démiurge, un contact avec le corps la parturiente, et une expérience pratique de la mise au monde ? Mais s'exercer sur des mannequins n'est pas du goût de Bouvard, qui finit par remettre en cause la validité du savoir médical. Renoncer aux accouchements est une façon assez humble d'abandonner la quête en vue de percer les mystères de la vie. Aussi Bouvard reprend-il à son compte la formule de Béralde adressée à Argan dans *Le Malade imaginaire* de Molière : « Par la raison, mon frère,

²⁰⁸ Néo est la chienne de la sœur de Flaubert.

²⁰⁹ *Corr.I*, p.213.

²¹⁰ En attestent, par exemple, la présence constante des chiens à Croisset, et leur mention dans l'œuvre et dans la correspondance.

²¹¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.408.

que les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte ; et que la nature nous as mis au-devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose²¹². » La réflexion sur l'accouchement est donc génératrice de doutes et débouche sur une philosophie plutôt sceptique²¹³, l'une des seules qui puissent garantir de toute illusion et ce faisant, de la souffrance de la désillusion... Quoi qu'il en soit, un enfant mis au monde doit être nourri : alors se découvre le sein gonflé de lait, bel objet de désir qui fit tant rêver Flaubert.

1.3. L'allaitement.

1.3.1. Le sein d'Élisa.

La mode de l'allaitement maternel commence au XVIII^e siècle²¹⁴, en partie grâce aux préconisations de Jean-Jacques Rousseau²¹⁵ qui ont été suivies par bon nombre de mères dans les milieux bourgeois et aristocratiques, jusqu'à la Cour et à la reine : Marie-Antoinette désirait nourrir et élever ses enfants elle-même. Du reste, dans l'histoire de la peinture, les artistes, de la fin du XVIII^e à tout le XIX^e siècle, commencent à abandonner l'image de la Vierge allaitant l'enfant Jésus pour lui substituer celles de mères ordinaires, de la petite ou de la grande bourgeoisie, voire du peuple, qui allaitent elles-mêmes leur poupon : témoins les peintres initiant cette tendance comme Jean-Laurent Mosnier, lequel brosse, en 1782, le portrait d'une *Mère allaitant son enfant*, que l'on peut admirer au musée de Mâcon, ou comme Wilhem

²¹² Molière, *Le Malade imaginaire*, III, 3, *Œuvres complètes*, éditions de Crémille, Genève, 1971, p.791.

²¹³ N'oublions pas que Bouvard et Pécuchet lisent Spinoza et plongent dans des océans d'incertitude... Ceux où navigue Flaubert lui-même, toute sa vie durant.

²¹⁴ Voir Marie-France Morel, *Théories et pratiques de l'allaitement en France au XVIII^e siècle*, Annales de Démographie historique, 1976, p.397-427.

https://www.persee.fr/doc/adh_0066-2062_1976_num_1976_1_1322

²¹⁵ « Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les cœurs, l'état va se repeupler ; ce premier point, ce point seul va tout réunir. L'attrait de la vie domestique est le meilleur contre-poison des mauvaises mœurs. » (Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'Éducation*, Livre I, Tome Premier, Librairie Aristide Quillet, Paris, 1928, p.14-15.) Avant la parution du traité d'éducation de Rousseau, les arguments médicaux en faveur de l'allaitement ne sont guère connus. La réputation de Rousseau va permettre une diffusion très importante des thèses déjà développées par les médecins des Lumières, et notamment par le médecin Jean-Charles Desessartz (1729-1811), dans son *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge*, paru en 1760, soit deux années avant la publication du traité de Rousseau, lequel sera accusé d'ailleurs par Desessartz de l'avoir plagié. Notons que Plutarque, le philosophe du 1^{er} siècle, avait déjà écrit : « Passons à ce qui regarde la nourriture des enfants. Je crois d'abord qu'il est du devoir des mères de les allaiter elles-mêmes. Elles les nourriront avec plus de soin et se proportionneront davantage à leurs besoins. » (Voir Plutarque, « Des enfants », *Œuvres Morales*, traduites du grec par Dominique Ricard, Lefèvre éditeur, Paris, 1844, p.5.)

Tischbein, qui fait son autoportrait avec sa femme allaitant son enfant (1795) et que l'on peut voir au musée de Cassel.

Puisque l'allaitement est de plus en plus courant et qu'il se pratique sans tabou en public, il était donc tout naturel que le jeune Gustave, en vacances à Trouville pendant l'été 1836, ait eu l'occasion d'être béat d'admiration devant le sein gonflé de lait de « Madame Maurice », la belle Élisabeth, liée (et plus tard mariée) au célèbre éditeur de musique Maurice Schlésinger et dont les biographes de Flaubert supposent qu'elle fut non seulement le grand amour de Flaubert²¹⁶ mais aussi l'inspiratrice des figures mythiques de Maria dans *Les Mémoires d'un fou*, de la femme idéale dans *Novembre*, et de Marie Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*²¹⁷. Tout aurait commencé par un événement provocateur : la vision du sein féminin, la fascination et l'éveil des sens par la découverte de sa fonction érotique. Il convient de rappeler à quoi tient le pouvoir érotique du sein. Dans son ouvrage *La Fonction érotique*, Gérard Zwang rappelle des éléments de base :

La femelle humaine adulte possède une paire de mamelles thoraciques dont la morphologie globuleuse forme une saillie antérieure permanente. Par leurs caractéristiques anatomiques, par leur physiologie, elles jouent un rôle irremplaçable dans le comportement de séduction, dans le comportement d'accouplement. Ils interviennent à trois niveaux : signal d'identification sexuelle, signal appétentiel et provocateur du désir, zone corporelle stratégique. Depuis que l'espèce humaine tient debout, la plupart des signaux sensoriels indiquant l'appartenance sexuelle se sont développés en avant. [...] Le sein s'est constitué en signal visuel primordial d'identité féminine²¹⁸.

Dans le choc érotique, la prépondérance de la vision est donc absolue. C'est ce dont le texte flaubertien témoigne. En effet, *Les Mémoires d'un fou* (1838), où Élisabeth Schlésinger apparaîtrait peut-être sous les traits idéaux de Maria, offrent le récit de la rencontre amoureuse marquée par la découverte d'un sein nourricier :

Maria avait un enfant – c'était une petite fille²¹⁹. – On l'aimait, on l'embrassait, on l'ennuyait de caresses et de baisers. Comme j'aurais recueilli un seul de ces baisers jetés comme des perles, avec profusion, sur la tête de cet enfant au maillot !

²¹⁶ Cette thèse est controversée par Jacques-Louis Douchin, dans son ouvrage *La vie érotique de Flaubert*, Édition Carrère, Paris, 1984. Jacques-Louis Douchin fait un sort à la légende selon laquelle Madame Schlésinger aurait été l'unique amour de Flaubert.

²¹⁷ Dans sa biographie de Flaubert pour le site Flaubert de l'Université de Rouen, Yvan Leclerc déclare : « Qu'importe le degré de réalité ou de sincérité de l'amour, seul compte son pouvoir de cristallisation de l'éternel féminin flaubertien et de dissémination imaginaire dans les écrits autobiographiques et dans les deux *Éductions*. » <https://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>

²¹⁸ Gérard Zwang, *La Fonction érotique*, Robert Laffont, Paris, 1978, p.223.

²¹⁹ Le couple Schlésinger avait une fille nommée Maria, et âgée de quatre mois au moment de la rencontre à Trouville.

Maria l'allaitait elle-même – et un jour je la vis découvrir sa gorge et lui présenter son sein.

C'était une gorge grasse et ronde avec une peau brune et des veines d'azur qu'on voyait sous cette chair ardente. Jamais je n'avais vu de femme nue alors. Oh ! la singulière extase où me plongeait la vue de ce sein, – comme je le dévorais des yeux, comme j'aurais voulu seulement toucher cette poitrine ! Il me semblait que si j'eusse posé mes lèvres, mes dents l'auraient mordu de rage – et mon cœur se fondait en délices en pensant aux voluptés que donnerait ce baiser.

Oh ! comme je l'ai revue longtemps, cette gorge palpitante, ce long cou gracieux et cette tête penchée avec ses cheveux noirs en papillotes vers cette enfant qui tétait et qu'elle berçait lentement sur ses genoux, en fredonnant un air italien ²²⁰ !

C'est à la lumière de ce passage que doit se comprendre ce qui suit, extrait de *Novembre* (1842), où le narrateur disserte sur la naissance de l'amour :

Le type dont presque tous les hommes sont en quête n'est peut-être que le souvenir d'un amour conçu dans le ciel ou dès les premiers jours de la vie ; nous sommes en quête de tout ce qui s'y rapporte, la seconde femme qui vous plaît ressemble presque toujours à la première, il faut un grand degré de corruption ou un cœur bien vaste pour tout aimer.[...] J'ai connu un ami qui avait adoré, à quinze ans, une jeune mère qu'il avait vue nourrissant son enfant ; de longtemps il n'estima que les tailles de poissarde, la beauté des femmes sveltes lui était odieuse²²¹.

Qui est cet « ami » qu'évoque le narrateur, pour son adoration de la femme allaitant son enfant ? Le narrateur, dans une étrange inversion des rôles littéraires, semble rendre compte de la passion de son auteur... Et si nous revenons aux *Mémoires d'un fou*, autre texte aux indices autobiographiques, la charge érotique du sein est encore exprimée, dans une variation qui nous conduit au charme du sein gonflé :

Il y a tant d'amour de la vie pour l'homme ! À quatre ans, amour des chevaux, du soleil, des fleurs, des armes qui brillent, des livrées de soldats. À dix, amour de la petite fille qui joue avec vous²²², à treize, amour d'une grande femme à la gorge replète, car je me rappelle que ce que les adolescents adorent à la folie, c'est une poitrine de femme, blanche et matée et comme dit Marot :

Tétin refaict plus blanc qu'un œuf

Tétin de satin blanc tout neuf.

Je faillis me trouver mal la première fois que je vis tout nus les deux seins d'une femme²²³ .

²²⁰ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.488-489.

²²¹ *Novembre*, ODJ, p.816.

²²² L'idée de l'amour d'enfant est reprise dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, au chapitre XXI : Henry se confie à Emilie Renaud dont il est amoureux : « [Il] lui avait raconté son amour d'enfant à sept ans, pour la petite fille qui jouait avec lui, son autre amour pour une dame qu'il avait croisée [...] ». *L'Éducation sentimentale*, ODJ, p.954.

²²³ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.498.

Ainsi, quand le narrateur explique qu'il tombe amoureux d'une jeune Anglaise pour « son charme enfantin », sa passion naissante lui inspire un examen philosophique du cours de la vie d'un homme dont les étapes sont marquées par différents objets, le motif de saisissement le plus saillant, celui qui cause des commotions bouleversantes étant la vue des seins d'une femme :

C'est le récit de ces premiers battements de cœur, de ces commencements des voluptés indéfinies et vagues, de toutes ces vaporeuses choses qui se passent dans l'âme d'un enfant à la vue des seins d'une femme²²⁴.

C'est aussi ce que rappelle Yuk dans *Smar*, à la femme qui vient chercher des réponses auprès de l'ermite Smar :

Vous êtes bien gentille, ravissante, avec une gorgette à faire pâmer toute une classe d'écoliers²²⁵.

Yuk le lubrique aurait-il le dernier mot, en nous proposant l'image d'un éveil collectif à une sexualité précoce face à la « gorgette » d'une femme en quête de spiritualité ? Il n'empêche que sont mis en relation grotesque les enfants à l'école, la sexualité naissante, la beauté du buste d'une femme mélancolique dont on remarque les caractères sexuels secondaires que sont les mamelles destinées à l'allaitement.

1.3.2. « Les muses ont la poitrine pleine de lait²²⁶ »

On peut relever, dans la tirade de Satan au début de *Smar*, la métaphore d'un monde désolant, nourri à la mamelle de Satan :

Vive l'enfer ! À moi le monde jusqu'à sa dernière heure ! Je l'ai élevé, j'ai été sa nourrice et sa mère, je l'ai bercé dans ses jeunes ans. J'ai été sa compagne et son épouse : comme il m'a aimé, comme il m'a pris ²²⁷!

Mais l'allaitement reste plutôt positif chez Flaubert, qui s'inspire de la réalité et qui n'oublie pas la fonction lactogène primaire du sein féminin : nous pouvons nous en rendre compte grâce à la grande précision de certaines notes rédigées lors du voyage qu'il fit en Bretagne, avec son ami Maxime Du Camp. Arrivé à Tiffauges, au château où Gilles de Rais égorgeait les enfants,

²²⁴ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.494.

²²⁵ *Smar*, ODJ, p.542.

²²⁶ *Corr.III*, p.110.

²²⁷ *Smar*, ODJ, p.540.

Flaubert ne manque pas de décrire l'aspect sinistre du lieu, déserté des enfants et des animaux, lieu maudit, voué au diable et que personne ne semble vouloir habiter puisque des meurtres d'enfants y ont été commis. Flaubert mentionne cependant le fait que Gilles de Rais soit associé à l'allaitement des nourrissons ! En effet, l'écrivain-voyageur reprend les indications de Pitre-Chevalier²²⁸ et écrit :

On lui éleva sur un des ponts de la Loire, en face de l'hôtel de la Boule d'or, un monument expiatoire : c'était une niche dans laquelle se trouvait la statue de la Bonne Vierge de Crée-lait, qui avait la vertu d'accorder du lait aux nourrices. On y apportait du beurre et d'autres offrandes rustiques²²⁹.

La légende attribue à Gilles de Rais le meurtre de nombreux enfants : nul doute qu'il faille associer la réparation des crimes commis au lait, nourriture nécessaire à la croissance des enfants bien vivants. Toujours lors du même voyage, Flaubert s'était arrêté devant un tableau à Chenonceaux pour le décrire fidèlement :

Sur un dessus de porte, une toile de chevalet vous montre de face la belle Gabrielle d'Estrées, nue jusqu'à la ceinture. Un gros collier de perles du même ton blond que sa peau, pend sur sa poitrine ; sa coiffure blonde, haute, montée et crespelée, donne à son visage un air étonné, plein d'une agaceries naïve. À côté d'elle, sa sœur, vue de dos, nue également jusqu'aux reins, détourne sa mine brune et vous regarde curieusement, tandis que dans le fond une paysanne en bavolet rouge et en cape blanche, présente le sein à M. le duc de Vendôme, charmant maillot, ficelé raide dans ses linges, qui écarquille les yeux, tend les bras, et rit de sa petite bouche rose aux agaceries de sa bonne nourrice²³⁰.

Et c'était à Carnac, où Maxime Du Camp et lui avaient décidé de rester quelque temps, séduits par les charmes du village, que Flaubert avait remarqué une hôtesse qui allaitait. Il relate le fait, suffisamment significatif pour qu'il en fasse part :

En rentrant nous avons trouvé notre hôtesse qui donnait à téter à son enfant, et qui l'endormait en se dandinant sur sa chaise²³¹.

« Se dandiner » est un verbe dont il fera usage pour décrire le léger balancement d'Emma qui voudrait bercer Berthe lors de la visite chez la nourrice avec Léon. Car il s'agit toujours, pour Flaubert, de prêter une attention particulière au sein féminin sur lequel, irrésistiblement, ses yeux se fixent. Lors du voyage en Orient, quand Flaubert est en Grèce, son regard est attiré par

²²⁸ Voir Pitre-Chevalier, *La Bretagne ancienne et moderne*, édité par Coquebert, Paris, 1844, p.482.

https://books.google.fr/books?id=OBdOAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Vierge%20de%20cr%C3%A9e-lait&f=false

²²⁹ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.59.

²³⁰ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.19.

²³¹ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.88.

un morceau de buste de femme. Voici ce qu'il écrit à Louis Bouilhet de Patras, le 10 février 1851 :

Parmi les morceaux de sculpture que l'on a trouvés dans l'Acropole, j'ai surtout remarqué un petit bas-relief représentant une femme qui rattache sa chaussure et un tronçon de torse. Il ne reste plus que les deux seins, depuis la naissance du cou jusqu'au-dessus du nombril. L'un des seins est voilé, l'autre découvert. Quels tétons ! nom de Dieu ! quel téton ! Il est rond-pomme, plein, abondant, détaché de l'autre et pesant dans la main. Il y a là des maternités fécondes et des douceurs d'amour à faire mourir. La pluie et le soleil ont rendu jaune blond ce marbre blanc. C'est d'un ton fauve qui le fait ressembler presque à de la chair. C'est si tranquille et si noble. On dirait qu'il va se gonfler et que les poumons qu'il y a dessous vont s'emplier et respirer. Comme il portait bien sa draperie fine à plis serrés, comme on se serait roulé dessus en pleurant, comme on serait tombé devant, à genoux, en croisant les mains ! j'ai senti là devant la beauté de l'expression « *stupet aeris*²³² ». Un peu plus j'aurais prié²³³.

S'en suit une page restée célèbre parce qu'elle décline le paradigme des tétons. Flaubert laisse en effet libre cours à son humour grivois auquel se mêlent, par la rhétorique de l'empilement, une faconde inventive et le charme d'une poésie dont la verve est toute rabelaisienne. Afin de ne pas déborder de notre sujet, nous ne prélèverons, de la longue énumération, que l'exemple du sein nourricier :

Il y a le bon téton de la nourrice, où s'enfoncent les mains des enfants qui s'écorent dessus, pour pomper plus à l'aise. – Sur lui s'entrecroisent les veines bleues. On le respecte dans les familles²³⁴.

qui permet à Flaubert de clore le délire verbal par les allusions sexuelles dignes de Yuk :

Sur le sein des mères, le moutard à la broquette pointue éprouve des érections précoces. Par la porte entrebâillée il a vu la bonne qui changeait de chemise. Bientôt, le soir, revenant du collège, il passera par les rues obscènes, afin de voir de gros tétons de femme briller sur des robes roses²³⁵.

Et au Caire, Flaubert note la chose suivante :

Maxime marchande un collier de corail à une femme, collier à boule de vermeil. Elle allaitait un enfant ; elle s'est cachée pour retirer son collier, par pudeur – mais elle n'en montrait pas moins ses « deux tétons », comme dit le père Rüppel. Le marché n'a pas lieu²³⁶.

Dans les notes sur le Liban et la Palestine, à Gasser El-Karoum :

²³² La citation exacte est : « *Stupet Albius aere* » : Allusion à Albius qui tombe en extase devant les bronzes, dans la quatrième satire du premier livre des *Satires* d'Horace.

²³³ *Corr.I*, p.752-753.

²³⁴ *Corr.I*, p.754.

²³⁵ *Corr.I*, p.754.

²³⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.625.

Jardin, citronniers, vignes – famille juive qui nous donne des tapis – les femmes avec leur espèce de chapeau en visière, ou de visière qui fait chapeau – la femme du jeune homme qui nous avait fait toutes ces politesses, plaquée un peu, tétons que l'on voit facilement, grâce au décolletage intermédiaire complet ; elle nourrissait son enfant²³⁷.

C'est encore dans une lettre à sa mère, le 24 mars 50, d'Istanbul, à propos de femmes esclaves chargées sur un bateau, une vision fort triste :

Quelques-unes, sur des pierres, broyaient de la farine et leurs longues chevelures tombaient par-dessus elles comme la longue crinière d'un cheval qui broute à terre. Des enfants à la mamelle pleuraient²³⁸.

Et sur le chemin du retour, quand Flaubert traverse l'Italie, il note certaines remarques sur des *bambinos* au Palais Borghèse :

Robe rouge collante à la taille. Le sein sort de la chemise entrouverte bordée d'une petite broderie noire – elle lui offre le bout du sein, trois doigts d'un côté, l'index de l'autre – l'enfant se tourne à gauche vers elle – quelle douceur de sein²³⁹ !

Au fil des textes, la variété des tonalités avec laquelle Flaubert rend compte du pouvoir de séduction des gorges féminines témoigne du caractère obsédant et de l'enthousiasme inspirateur que celles-ci suscitent chez lui. Plus précisément, les exemples que nous avons cités trahissent le sentiment d'adoration de l'écrivain pour le sein allaitant : les femmes aux seins plantureux sont, de fait, dignes de vénération parce qu'elles allaitent leur nourrisson. L'idolâtrie du sein permet de regarder ces femmes comme de véritables figures divines. *La Tentation de Saint Antoine* nous en offre une explication. En effet, le dieu Crépitus, lors du défilé des dieux, évoque l'allaitement et la déesse qui y préside, donnant à ce tableau une valeur sacrée :

Légitime par moi-même, ainsi je passais sans scandale avec tous les autres besoins de la vie, avec Mena²⁴⁰ tourment des vierges, avec la déesse Carnienne²⁴¹ et la douce Rumina qui protège le sein de la nourrice gonflé de veines bleuâtres²⁴².

Et c'est aussi, dans la version de 1856, une variation du motif dans la longue didascalie qui décrit ce fameux défilé des idoles, des dieux et des déesses sous les yeux d'Antoine :

²³⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.753.

²³⁸ *Corr.I*, p.612.

²³⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.1003.

²⁴⁰ Déesse présidant aux menstrues des femmes. (Voir une des principales sources de Flaubert : Friedrich Creutzer, *Les Religions de l'Antiquité*. Tome II, Treuttel et Würtz, Libraires, Paris, 1825, p.247.)

²⁴¹ Déesse qui veille à la conservation des chairs.

²⁴² *La Tentation de saint Antoine, O.C.II*, p.567. L'auteur latin de la fin du III^e siècle, Nonius Marcellus, évoque la déesse Rumina et l'associe à la plante nommée « ficus Ruminalis » ou figuier sauvage situé à l'entrée de la grotte du Lupercal au pied du Palatin à Rome, lieu où Rémus et Romulus furent allaités par la louve. On lui bâtit un temple.

Des déesses couronnées de tiaras allaitent des dieux qui vagissent à leurs mamelles, rondes comme des mondes, et d'autres, suçant l'ongle de leur pied, s'enveloppent dans des voiles clairs qui réfléchissent, sur leur surface, la forme confuse des créations²⁴³.

Dans cet exemple, les mamelles, par le truchement de la comparaison hyperbolique soutenue par l'assonance « rondes comme des mondes », atteignent la dimension d'un macrocosme pluriel qui sert de nourriture aux dieux : le sein occupe un espace infini et se confond avec la création entière²⁴⁴. Déjà dans la version de 1848, dans le passage où le personnage d'Hilarion décrivait le défilé des dieux il était question de la rondeur de la mamelle :

À genoux sur le dos d'un perroquet, la déesse de la Beauté présente à l'Amour, son fils, sa mamelle ronde²⁴⁵.

Nous trouvons aussi une autre image de l'allaitement dans *La Tentation* de 1848, la vision d'Isis nourricière :

Cependant, il distingue de l'autre côté du Nil, une Femme – debout au milieu du désert.

Elle garde dans sa main le bas d'un long voile noir qui lui cache la figure, tout en portant sur le bras gauche un petit enfant qu'elle allaite²⁴⁶.

C'est Harpocrate, c'est-à-dire Horus enfant, figure de l'enfant mythique qui, portant le doigt à sa bouche, se tait et invite également les initiés à taire les mystères dont ils ont eu la connaissance. Harpocrate est une préfiguration de Cupidon²⁴⁷, que nous trouverons dans le jardin du notaire Guillaumin, à Yonville. Nous le voyons, c'est tout un réseau de menus fils qui se tissent et qui font sens, témoignant de la présence constante d'idées fixes²⁴⁸ dans l'œuvre de Flaubert.

Une lettre adressée à la vieille amie Mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 8 septembre 1860, nous permet de voir encore les figures maternantes et nourricières, il s'agit cette fois des muses, que le poète imagine allaitantes et aux seins desquelles il se repaît :

²⁴³ *La Tentation de saint Antoine* (1856), O.C.III, p.113.

²⁴⁴ Flaubert pense aussi à la *Diane d'Ephèse multimammia*, sculpture du II^e siècle, conservée au Musée archéologique de Naples (Collection Farnèse) et dont la gravure figure dans *Les Religions de l'Antiquité* de Creutzer. (*Op. cit. Tome IV, Planche LXXXVIII*, figure 317.)

²⁴⁵ *La Tentation de saint Antoine*, (1848) *Œuvres I*, (Pléiade de 1951), p.110.

²⁴⁶ *La Tentation de saint Antoine*, (1848) *Œuvres I*, (Pléiade de 1951), p.123.

²⁴⁷ La maison du notaire est située « au-delà d'un rond de gazon que décore un Amour, le doigt posé sur la bouche » (*Madame Bovary*, p.212.)

²⁴⁸ Nous reprenons ici l'expression « idée fixe », concept inventé par Hector Berlioz pour décrire un motif mélodique et rythmique récurrent, dont l'utilisation s'observe dans la *Symphonie fantastique* (1830). L'idée fixe, qui est symbolique d'une vision (chez Berlioz, c'est l'image de la bien-aimée) peut subir des variations dans son énoncé, de façon à représenter les transformations diverses de l'image obsédante.

Tâchez de vous cramponner à *la science*, à la science pure ; aimez les faits pour eux-mêmes. Etudiez les idées comme les naturalistes étudient les mouches. La contemplation peut être pleine de tendresses. *Les muses ont la poitrine pleine de lait. Ce liquide-là est la boisson des forts*²⁴⁹.

Souvent, pour mettre en valeur une sorte de vérité d'expérience qui pourrait passer en proverbe, Flaubert use du gnomisme poétique, comme nous le voyons ici. La formule « Les muses ont la poitrine pleine de lait », nous ramène à la métaphore de la maternité en matière de création littéraire. Ici, les mères sont les muses qui allaitent, tendres et aimantes, et cette vérité générale vient servir de preuve à l'argument de Flaubert, argument selon lequel la création littéraire peut s'appuyer sur la contemplation « scientifique » des choses, et que cette contemplation (c'est-à-dire l'examen approfondi à la manière d'un naturaliste) procure un état de bien-être et de plaisir équivalent à celui du nourrisson au sein. Le scientifique naturaliste aussi bien que l'écrivain sont réduits à l'état très humble et fragile de l'enfant allaité. L'étude et la création sont par conséquent des expériences érotiques en même temps qu'elles ramènent le savant et le créateur à l'état de nouveau-né au sein, réservoir où ils peuvent puiser la force qui leur est nécessaire : le lait des muses est « la boisson des forts ». Les « forts » sont paradoxalement les enfants à la mamelle des muses, faibles dans l'ascétisme qu'exigent leurs travaux, mais suffisamment forts pour savoir quoi boire ; la métaphore érige donc le créateur en héros mythique abreuvé au sein des déesses dont il se fait l'enfant. Et, parmi les variations polytonales – polysémiques – autour de ce même motif, Flaubert ira jusqu'à s'imposer lui-même en une figure féminine pourvue de mamelles, quand il se dit nourrice de sa nièce. Par exemple, dans une lettre qu'il adresse à Caroline dont il n'a pas de nouvelles, il écrit, le 12 août 1873 :

Eh bien ? pourquoi pas de lettre ? As-tu eu la migraine tellement que tu n'as pas pu m'écrire, pauvre chérie ? Qu'y a-t-il ? je m'attendais hier ou avant-hier à la visite d'Ernest ? Je commence à m'inquiéter et ta nounou va en avoir son lait tourné²⁵⁰ !

Encore la métaphore de l'allaitement, sur le ton humoristique : Flaubert parle de lui à la troisième personne, s'imagine chargé d'un lait qui pourrait fermenter et se cailler par l'effet psychologique de l'inquiétude. Bref, ici la « nounou » Flaubert ne se fait pas du « mauvais sang », mais fabrique du mauvais lait...

L'image de la femme nourricière est partout. On ne s'étonnera donc pas de la présence de femmes aux seins découverts pour nourrir leurs nouveau-nés, très inspirées des visions du

²⁴⁹ *Corr. III*, p.110. C'est nous qui soulignons.

²⁵⁰ *Corr. IV*, p.691.

voyage en Orient, dans l'œuvre de fiction, comme par exemple parmi le peuple des Mercenaires qui quittent Carthage dans *Salammbô* :

Des femmes de race libyque, montées sur des ânes, invectivaient les négresses qui avaient abandonné les lupanars de Malqua ; plusieurs allaitaient des enfants suspendus à leur poitrine dans une lanière de cuir²⁵¹.

L'allaitement est aussi une source de jeu et de consolation. Ainsi le rappelle la nourrice de Salammbô, quand elle tente de reconforter sa maîtresse éplorée à qui le prêtre Schahabarim a ordonné de se livrer à Mathô afin de récupérer le voile sacré :

« Tu souffres ! qu'as-tu donc ? ne t'en va pas ! emmène-moi ! Quand tu étais toute petite et que tu pleurais, je te prenais sur mon cœur et je te faisais rire avec la pointe de mes mamelles ; tu les as taries, Maîtresse ! »
Elle se donnait des coups sur sa poitrine desséchée²⁵².

Salammbô a eu le tort de négliger (ou de vider ?) les seins gorgés de lait de sa vieille nourrice, mamelles qu'elle a mise à sec : en cela, elle apparaît comme celle qui, comme par l'effet d'un pouvoir surnaturel, épuise les sources nutritives. Elle n'est pas loin de représenter une puissance maléfique qui affaiblit et qui ruine les forces de vie, y compris les siennes propres...

Ailleurs, dans *Un cœur simple*, une mère qui allaite apparaît aux yeux de Félicité, quand, aux bains de mer à Trouville, le principal divertissement consiste à regarder le retour des barques :

Les matelots jetaient par-dessus le bordage des poissons palpitants ; une file de charrettes les attendait, et des femmes en bonnet de coton s'élançaient pour prendre les corbeilles et embrasser leurs hommes.

L'une d'elles, un jour, aborda Félicité, qui peu de temps après entra dans la chambre, toute joyeuse. Elle avait retrouvé une sœur ; et Nastasie Barette, femme Leroux, apparut, tenant un nourrisson à sa poitrine, de la main droite un autre enfant, et à sa gauche un petit mousse les poings sur les hanches et le béret sur l'oreille²⁵³.

Nastasie Barette, pourvue de trois enfants dont un allaité, accroché au sein, semble s'imposer comme une figure de la Charité, mais l'ironie de Flaubert renverse cette image dans la suite du texte puisque c'est Félicité qui va agir charitablement à l'égard de sa sœur perdue et retrouvée. Victor, le petit mousse est déjà un adolescent²⁵⁴. Plus loin dans le conte, Félicité se substitue à sa sœur et nourrit le petit Victor, dont la destinée est tragique, puisque malade de fièvre, il

²⁵¹ *Salammbô*, O.C.III, p.590.

²⁵² *Salammbô*, O.C.III, p.730.

²⁵³ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.225.

²⁵⁴ L'historien Thierry Sauzeau, dans « Les filières d'apprentissage des gens de mer aux XVIII^e-XIX^e siècles », précise que l'âge moyen des mousses est quatorze ans. (*Techniques & Culture* [Online], 45 | 2005, Online since 22 May 2008, connection on 17 May 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/1393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.1393>)

tombe entre les mains des médecins qui le saignent à La Havane. Victor est, pour ainsi dire, vu entre lait absorbé et sang dont il est vidé...

Enfin, parmi toutes ces images de nourrices, deux se placent au premier plan : celle de Berthe dans *Madame Bovary*, et celle du fils de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* ; il convient d'examiner plus précisément les scènes qui les concernent.

1.3.3. Les enfants et leur nourrice : la mère Rolet dans *Madame Bovary*, la nourrice à Andilly dans *L'Éducation sentimentale*...

Comme souvent chez Flaubert, le personnage de l'enfant est utile pour assurer la logique de l'intrigue au sein du récit. Ainsi, dans *Madame Bovary*, la cohérence du scénario exige que l'auteur prépare les adultères futurs d'Emma ; à son arrivée à Yonville, alors qu'elle est enceinte, elle fait d'abord la connaissance de Léon qui n'est pas indifférent à son charme. Après son accouchement, la relation platonique avec Léon doit commencer et l'écrivain ménage tout naturellement des occasions pour que les deux futurs amants se rencontrent. L'instrumentalisation de l'enfant pour assurer l'enchaînement harmonieux des scènes s'observe dans le passage de la visite chez la mère Rolet, là où la petite Berthe a été mise en nourrice. Flaubert ne nous dit pas quelles sont les motivations d'Emma, celle-ci agit sur « un coup de tête », cédant à une impulsion soudaine :

Un jour, Emma fut prise tout à coup du besoin de voir sa petite fille, qui avait été mise en nourrice chez la femme du menuisier, et, sans regarder à l'almanach si les six semaines de la Vierge²⁵⁵ duraient encore,

²⁵⁵ « Les six semaines de la Vierge sont celles qui séparent le 25 décembre (Nativité) du 2 février (Chandeleur), jour calendaire de la purification de la Vierge. La commémoration individuelle de la purification se nomme *relevailles*. » (Arnold Van Gennep, « Les Relevailles », dans *Manuel de folklore français*, tome premier, Picard, Paris, 1977, [1943], p.119-121). Jacques de Voragine, dans *La Légende dorée*, nous renseigne sur la fête de la « purification de la Vierge » : « la purification de la sainte Vierge eut lieu le quarantième jour après la nativité du Seigneur. Cette fête est traditionnellement appelée de trois façons : Purification, Hypapante (du grec *hyp-apantao*, venir au-devant), et Chandeleur. Le nom de Purification vient de ce que, quarante jours après la nativité du Seigneur, la sainte Vierge vint au Temple pour s'y faire purifier, conformément à la coutume de la Loi, bien qu'elle n'y fût pas soumise pourtant. En effet, la Loi du Lévitique (XII) avait décrété qu'une femme qui avait reçu la semence et enfanté un fils était impure pendant sept jours, « impure », c'est-à-dire exclue de la fréquentation des hommes et de l'entrée du Temple. Une fois passés ces sept jours, elle devenait pure pour la société des hommes, mais restait encore impure durant trente-trois jours pour l'entrée au Temple. Enfin, ces quarante jours achevés, le quarantième, elle entrait dans le Temple et offrait son enfant avec des présents. Si son enfant était du sexe féminin, le nombre de jours était doublé, pour la fréquentation des hommes et pour l'entrée au temple. » Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 2004, p.191. On peut s'interroger sur l'ironie de Flaubert consistant à purifier Emma au « Temple » de la mère Rolet... Mais l'écrivain mentionne bien qu'Emma ne respecte pas les fameuses six semaines de délai. Selon Paul Sébillot, la transgression des interdits

elle s'achemina vers la demeure de Rolet, qui se trouvait à l'extrémité du village, au bas de la côte, entre la grande route et les prairies²⁵⁶.

Cette sortie impromptue lui permet de rencontrer Léon, comme par hasard, et c'est à son bras qu'elle se dirige vers la pauvre maison de la mère Rolet. Là, le tableau de genre que Flaubert dépeint présente des signes hostiles. Certains éléments du décor créent, en effet, des impressions désagréables, et même si, sous le soleil de juin, on peut voir les fleurs des troènes, des véroniques et des églantiers, le paysage est loin d'être idyllique :

Pour arriver chez la nourrice, il fallait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière, et suivre, entre des maisonnettes et des cours, un petit sentier que bordaient des troènes. Ils étaient en fleur et les véroniques aussi, les églantiers, les orties et les ronces légères qui s'élançaient des buissons. Par le trou des haies on apercevait, dans les *asures*, quelque pourceau sur un fumier, ou des vaches embricolées, frottant leurs cornes contre le tronc des arbres. Tous les deux, côte à côte, ils marchaient doucement, elle s'appuyant sur lui, et lui retenant son pas qu'il mesurait sur les siens ; devant eux un essaim de mouches voltigeait, en bourdonnant dans l'air chaud²⁵⁷.

L'itinéraire pour se rendre chez la nourrice est peu engageant : c'est d'abord suivre un chemin « comme pour gagner le cimetière », puis voir « orties » et « ronces » qui s'élancent, « pourceau » et tas de « fumier », vaches prisonnières de leur licou, et essaim de mouches qui bourdonnent devant soi. La maison de la nourrice, quant à elle, est surtout caractérisée par la misère sociale, la pauvreté, la saleté et la maladie, et c'est en véritable peintre de la vie rurale, à l'instar de Courbet, Millet ou Bastien-Lepage, que Flaubert cède à l'esthétique misérabiliste :

Ils reconnurent la maison à un vieux noyer qui l'ombrageait. Basse et couverte de tuiles brunes, elle avait en dehors, sous la lucarne de son grenier, un chapelet d'oignons suspendu. Des bourrées, debout contre la clôture d'épines, entouraient un carré de laitues, quelques pieds de lavande et des pois à fleurs montés sur des rames. De l'eau sale coulait en s'éparpillant sur l'herbe, et il y avait tout autour plusieurs guenilles indistinctes, des bas de tricot, une camisole d'indienne rouge et un grand drap de toile épaisse étalé en long sur la haie. Au bruit de la barrière, la nourrice parut, tenant sur son bras un enfant qui tétait. Elle

rituels est grave pour la femme et pour la communauté. Et ici cette transgression s'accompagne d'une présence affichée au bras de Léon, ce qui fait dire à Madame Tuvache, la femme du maire, que Madame Bovary se compromet (« *Madame Bovary se compromettait* », c'est Flaubert qui souligne). Madame Bovary, certes, se compromet de plusieurs façons : elle transgresse la règle du temps, se montre au bras de Léon, et va chez une nourrice. En effet, Paul Sébillot nous renseigne encore sur ce point : « Si elle va chez une nourrice, elle fera tarir son lait, son entrée empêchera le linge de blanchir, elle fait aigrir le vin, et l'eau du puits ou des fontaines où elle puise se trouble et se change en sang [...] » (Paul Sébillot, *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins*, Drouin, Paris, 1908, p.31-32). L'idée selon laquelle Emma viole un interdit du calendrier folklorico-liturgique, ce qui l'expose au châtement folklorique, est reprise et développée par Jean-Marie Privat. (Voir *Bovary Charivari, Essai d'Ethnocritique*, CNRS éditions, Paris, 1994, p.41.)

²⁵⁶ *Madame Bovary*, O.C.III, p.229.

²⁵⁷ *Madame Bovary*, p.230.

tirait de l'autre main un pauvre marmot chétif, couvert de scrofules au visage, le fils d'un bonnetier de Rouen, que ses parents, trop occupés de leur négoce, laissaient à la campagne²⁵⁸.

La maison de la nourrice est un enfer dans lequel on abandonne les enfants, tel ce « pauvre marmot chétif, couvert de scrofules au visage » : mal nourri et atteint d'une maladie qui lui donne un aspect répugnant, puisque les scrofules sont par définition purulentes, l'enfant est quasiment oublié par des parents qui ne se soucient guère de lui. Tiré par une mégère qui allaite debout sans se soucier du confort du nourrisson qu'elle tient, il témoigne par sa présence des sordides conditions dans lesquelles Berthe est placée. La nourrice invite Emma à retrouver Berthe :

« Entrez, dit-elle ; votre petite est là qui dort. »

La chambre, au rez-de-chaussée, la seule du logis, avait au fond, contre la muraille, un large lit sans rideaux, tandis que le pétrin occupait le côté de la fenêtre, dont une vitre était raccommodée avec un soleil de papier bleu. Dans l'angle, derrière la porte, des brodequins à clous luisants étaient rangés sous la dalle du lavoir, près d'une bouteille pleine d'huile qui portait une plume à son goulot ; un *Mathieu Laensberg* traînait sur la cheminée poudreuse, parmi des pierres à fusil, des bouts de chandelle et des morceaux d'amadou. Enfin, la dernière superfluité de cet appartement était une Renommée soufflant dans des trompettes, image découpée sans doute à même quelque prospectus de parfumerie et que six pointes à sabot clouaient au mur.

L'enfant d'Emma dormait à terre, dans un berceau d'osier. Elle la prit avec la couverture qui l'enveloppait, et se mit à chanter doucement en se dandinant²⁵⁹.

Tous les éléments de la description concourent à créer autour d'Emma un univers grossier dans lequel l'indigence, la malpropreté et la laideur provoquent des sensations pénibles. Dans cet intérieur dégoûtant, où la lumière manque (la vitre brisée est recouverte d'un faux soleil bien froid puisque fait de « en papier bleu »), même si Emma fait l'effort de bercer sa fille en chantant, peut-être parce qu'elle a pour spectateur Léon, le lien maternel s'avère impossible à tisser. Du reste, ce n'est pas la fillette qui compte ici, dans cet espace infernal où l'on oublie les enfants : Emma ne gardera, de cette visite, que le charme de la présence de Léon en mémoire²⁶⁰. En effet, c'est Léon qui l'emporte, dans cette scène, et non pas l'enfant, alors qu'initialement, Emma était venue pour voir sa fille. Aux yeux du jeune clerc, l'aspect ignoble du lieu sert de repoussoir à la personne d'Emma, car le soleil, c'est elle ! Elle y resplendit en effet, (sa robe de

²⁵⁸ *Madame Bovary*, p.230-231.

²⁵⁹ *Madame Bovary*, p.231.

²⁶⁰ Au chapitre VII de la troisième partie du roman, Emma, aux abois, se réfugie chez la mère Rolet qui, telle une Parque annonciatrice de mort prochaine, file le lin à son rouet. Couchée sur le dos, désespérée, Emma avise une araignée au-dessus de sa tête et : « Elle se souvenait... Un jour, avec Léon... Oh ! comme c'était loin... » (*Madame Bovary*, p.421.) De sa fille, il ne sera pas question.

nankin est jaune et elle occupe une position centrale) et le caractère extraordinaire de ce contraste confère à la jeune femme un charme supplémentaire :

Léon se promenait dans la chambre ; il lui semblait étrange de voir cette belle dame en robe de nankin, tout au milieu de cette misère. Mme Bovary devint rouge ; il se détourna, croyant que ses yeux peut-être avaient eu quelque impertinence. Puis elle recoucha la petite, qui venait de vomir sur sa collerette. La nourrice aussitôt vint l'essuyer, protestant qu'il n'y paraîtrait pas.

« Elle m'en fait bien d'autres, disait-elle, et je ne suis occupée qu'à la rincer continuellement ! Si vous aviez donc la complaisance de commander à Camus l'épicier, qu'il me laisse prendre un peu de savon lorsqu'il m'en faut ? ce serait même plus commode pour vous, que je ne dérangerais pas²⁶¹.[...] »

Les velléités d'Emma à la tendresse maternelle ne durent pas, puisque l'enfant vomit sur sa collerette, ce qui, dans les enchaînements logiques du récit, semble être la raison pour laquelle sa mère la recouche. Qu'un nourrisson allaité régurgite un peu de lait sur sa collerette (qui sert ainsi de bavoir) est la règle. Emma n'y est pas accoutumée, et se défait de sa fille comme d'une chose sale à éloigner de soi. Du reste, elle s'empresse de s'extraire de cet univers sordide :

Et elle sortit, en s'essuyant les pieds sur le seuil²⁶².

Il lui faut se défaire, par réflexe instinctif, de la crasse intérieure ramassée sous ses semelles pour revenir à un extérieur qui, sale pourtant, lui apparaît plus propre. Certes, Emma n'est pas à sa place chez la nourrice, mais ce dont elle semble incapable de se rendre compte, c'est que son enfant non plus : le bon sens maternel exigerait qu'elle délivre sa fille de ce bouge ignoble où la nourrice tient à la fois de la sorcière et d'un personnage de mégère shakespearien (inspirée peut-être, dans ses hésitations et ses réticences à parler, du personnage de la nourrice dans *Roméo et Juliette*²⁶³). Harcelease, la nourrice exaspère ensuite Emma par des plaintes et des demandes répétées : savon, café, sont les produits qu'il lui faut. Mais pour avoir de l'eau de vie, elle prétexte, par flagornerie, vouloir en faire profiter Berthe :

[...] et j'en froterai les pieds de votre petite, qui les a tendres comme la langue²⁶⁴.

Que les pieds du nourrisson soient tendres comme la langue, Emma n'en sait rien : c'est la mère Rolet qui en a la connaissance, par la nécessaire proximité qu'elle entretient avec le corps nu de Berthe qu'il faut, par hygiène, déshabiller et laver. Sa supériorité, en cela, s'impose par

²⁶¹ *Madame Bovary, O.C.III, p.231.*

²⁶² *Madame Bovary, O.C.III, p.231.*

²⁶³ Voir à ce sujet dans la scène V de l'acte II, le dialogue entre Juliette et sa nourrice essoufflée, dans *Roméo et Juliette*.

²⁶⁴ *Madame Bovary, O.C.III, p.232.*

rapport à Emma qui ne peut que fuir l'enfant et la nourrice, tant le lieu et la situation sont en discordance avec elle. De la pauvre Berthe, il ne sera plus du tout question dans la suite du récit de la visite, Emma et Léon se laissant aller à la suavité nouvelle que leur offre la promenade, prémisse de leur amour futur.

En revanche, dans *L'Éducation sentimentale*, Rosanette, heureuse d'être mère, se fait une joie d'être en visite chez la nourrice de son fils, quoique le lieu, sis à la campagne, présente le défaut déjà trouvé chez la nourrice de Berthe, à savoir l'absence de lumière. Si un « vieux noyer », arbre du malheur, ombrage la maison d'Yonville, ici la petite cour est déjà « sombre comme un puits » :

L'enfant était à la campagne, à Andilly. On allait le voir toutes les semaines. La maison de la nourrice se trouvait sur la hauteur du village, au fond d'une petite cour sombre comme un puits, avec de la paille par terre, des poules çà et là, une charrette à légumes sous le hangar. Rosanette commençait par baiser frénétiquement son poupon ; et, prise d'une sorte de délire, allait et venait, essayait de traire la chèvre, mangeait du gros pain, aspirait l'odeur du fumier, voulait en mettre un peu dans son mouchoir²⁶⁵.

Emma Rouault est une fille de la campagne, et ce n'est pas elle peut s'extasier en respirant l'odeur du fumier : ce plaisir concerne plutôt Rosanette la parisienne dont l'enthousiasme s'oppose au dégoût de Madame Bovary. Quant à l'attitude des deux mères face à l'enfant, elle offre un contraste significatif entre les deux types de maternité que nous avons en jeu : Emma, calme et accessible à une certaine tendresse – peut-être s'agit-il d'ailleurs d'une tendresse conventionnelle, celle que la situation attend d'elle – berce sa fille en chantonnant, durant un court instant. Rosanette, au contraire, se livre à un débordement de passion maternelle, le nourrisson étant, sous ses baisers impétueux et répétés, devenu un « poupon », c'est-à-dire une poupée, un jouet destinée à l'amusement d'une petite fille. Effectivement, Rosanette se comporte en enfant joyeux qui libère un excès d'énergie en plein air, la partie de campagne lui donnant l'occasion d'exagérer les traits, comme dans une représentation théâtrale. Aux yeux de Frédéric, tout cela n'est peut-être qu'affectation et triste fanfaronnade. Du reste, le vieux noyer,

²⁶⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.516. Un trait du comportement de Rosanette trouve son explication dans une lettre que Flaubert adresse à Louise Colet, le 16 décembre 1852, mais à propos de la visite d'Emma chez la nourrice de Berthe : « Je suis en train d'écrire une visite à une nourrice. On va par un petit sentier et on revient par un autre. [...] Tous les Parisiens voient la nature d'une façon élégiaque et proprette, sans baugée de vaches et sans orties. Ils l'aiment, comme les prisonniers, d'un amour niais et enfantin. Cela se gagne tout jeune sous les arbres des Tuileries. Je me rappelle, à ce propos, une cousine de mon père qui, venant une fois (la seule que j'aie vue) nous faire une visite à Déville, humait, s'extasiait, admirait. " Oh ! mon cousin, me dit-elle, faites-moi donc le plaisir de me mettre un peu de fumier dans mon mouchoir de poche ; j'adore cette odeur-là." Mais nous que la campagne a toujours embêtés et qui l'avons toujours vue, comme nous en connaissons d'une façon plus rassise toutes les saveurs et toutes les mélancolies ! » (*Corr.II*, p.207.)

arbre du malheur qui ombrageait la maison de la nourrice à Yonville, est toujours là qui sert de parasol au nourrisson :

Puis ils faisaient de grandes promenades ; elle entra chez les pépiniéristes, arrachait les branches de lilas qui pendaient en dehors des murs, criait : « Hue, bourriquet ! » aux ânes traînant une carriole, s'arrêtait à contempler, par la grille, l'intérieur des beaux jardins ; *ou bien la nourrice prenait l'enfant, on le posait à l'ombre sous un noyer*²⁶⁶ ; et les deux femmes débitaient, pendant des heures, d'assommantes niaiseries²⁶⁷.

Poser l'enfant à l'ombre du noyer n'est pas un heureux présage. Et puis les enfantillages de la mère et ses niaiseries avec la nourrice sont agaçants : Frédéric, posant son regard panoramique sur la vallée, n'a plus qu'à sombrer dans la mélancolie :

Frédéric, près d'elles, contemplait les carrés de vignes sur les pentes du terrain, avec la touffe d'un arbre de place en place, les sentiers poudreux pareils à des rubans grisâtres, les maisons étalant dans la verdure des taches blanches et rouges ; et, quelquefois, la fumée d'une locomotive allongeait horizontalement, au pied des collines couvertes de feuillages, comme une gigantesque plume d'autruche dont le bout léger s'envolait.

Puis ses yeux retombaient sur son fils. Il se le figurait jeune homme, il en ferait son compagnon ; mais ce serait peut-être un sot, un malheureux à coup sûr. L'illégalité de sa naissance l'opprimerait toujours ; mieux aurait valu pour lui ne pas naître, et Frédéric murmurait : « Pauvre enfant ! » le cœur gonflé d'un incompréhensible tristesse²⁶⁸.

Autant la visite chez la mère Rolet se caractérisait par la fermeture de l'espace, l'enfant étant vue dans un lieu clos, obscur et sale, autant celle d'Andilly se distingue par une ouverture sur le vaste paysage découvert depuis la hauteur où se trouve la maison de la nourrice. Là, malgré l'humeur frivole de Rosanette, le désenchantement gagne la conscience de Frédéric. D'abord parce que la campagne n'offre pas de visions idéales : les sentiers « poudreux » évoquent la

²⁶⁶ C'est nous qui soulignons. Pour son décor, Flaubert choisit probablement le noyer à dessein : il sait que cet arbre a mauvaise réputation, les hommes ayant remarqué par expérience que la présence d'un noyer dans la campagne empêche la croissance de toute culture dans l'entourage de l'arbre. Aussi les noyers sont-ils de préférence plantés au bord des chemins, loin des cultures. Chez Pline l'Ancien (que Flaubert a lu) sont évoqués les effets nocifs du noyer sur l'homme, son ombre étant toxique : « Les ombres ont certaines propriétés : celle du noyer est fâcheuse et nuisible, même à l'homme, à qui elle donne mal à la tête, et elle l'est à tout ce qui croît alentour.[...] l'ombre est une nourrice ou une marâtre. L'ombre des noyers, [...] est incontestablement un poison pour tout ce qu'elle touche. »

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XVII, « De l'ombre », XVIII, Traduction par Émile Littré, Firmin-Didot, Paris, p.622. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820810/f643.item>

Aujourd'hui, les études scientifiques en botanique ont montré qu'effectivement, le noyer produit une substance toxique, le juglone, et l'on doit se garder de faire la sieste sous un noyer, de peur d'en subir les effets nocifs, ce que la sagesse populaire avait empiriquement bien compris. Le noyer est appelé, dans certaines régions, et notamment dans le Quercy, « salon des dames aux sorcières », et l'on évitera de s'y reposer, de crainte d'être visité par le diable.

²⁶⁷ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.516-517.

²⁶⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.517.

même poussière ou la même cendre qui recouvrent toute chose dans *Madame Bovary*, et plus précisément, font écho à « la cheminée poudreuse » de la mère Rolet, ce que corrobore leur couleur « grisâtre ». Les « taches blanches et rouges » des maisons, symboles de la maladie, corrompent la pureté d'une verdure qui pourtant pourrait être idyllique. La gigantesque « plume d'autruche », rappelle avec ironie le souvenir de la plume dérisoire dans le goulot de la bouteille d'huile de la nourrice de Berthe. Bref, le paysage a beau être élargi, Rosanette est peut-être une mère aimante que la maternité réjouit, il n'empêche que l'enfant de Frédéric sera « un malheureux à coup sûr », et tout espoir de bonheur futur pour les enfants subit les avanies d'un réel réducteur. Que leur naissance soit légitime (Berthe) ou illégitime (Frédéric fils), les enfants, dans ces univers nourriciers imparfaits, sont d'avance promis à un destin sinistre : la mort pour l'un, l'esclavage pour l'autre.

Dans les écrits romanesques, les débuts malheureux des personnages d'enfant rappellent inévitablement le drame personnel qu'a vécu Flaubert, nous l'avons évoqué, lors de la mort de sa jeune sœur quelques jours après l'accouchement. L'oncle Gustave, en proie au pessimisme le plus profond, ne pouvait que s'efforcer d'assurer à sa nièce les soins qui lui permettraient de grandir dans une atmosphère relativement heureuse. Il se consacre donc à sa nièce, pour laquelle il est lui-même devenu une bonne nourrice, un bon « nounou » au masculin, comme il se plaisait à se nommer.

1.3.4. L'oncle Gustave, bon « nounou » de Caroline, l'enfant de la vie réelle.

Je pense aussi à la petite fille²⁶⁹

Caroline Commanville née Hamard est une enfant qui commence bien tristement son existence, puisque sa mère meurt de fièvre puerpérale peu de temps après sa naissance. Orpheline de mère, elle est placée sous la tutelle de sa grand-mère maternelle car son père, Émile Hamard, sombre dans la folie après la mort de sa femme. C'est donc chez Madame

²⁶⁹ *Corr.I*, lettre à sa mère avant le départ pour l'Égypte, octobre 1849, p. 515.

Flaubert et son oncle Gustave que Caroline va vivre. Le 22 mars 1846, les trois quittent Rouen²⁷⁰ et s'installent à Croisset. Flaubert raconte l'enterrement de sa sœur dans une lettre qu'il adresse à Maxime Du Camp et ne manque pas d'évoquer sa nièce :

Nous voilà revenus à Croisset depuis dimanche. (Quel voyage, seul avec ma mère et l'enfant qui criait !) La dernière fois que j'en étais parti c'était avec toi ; tu t'en souviens. De quatre qui y habitaient, il en reste deux. – les arbres n'ont pas encore de feuilles, le vent souffle, la rivière est grosse, les appartements sont froids et dégarnis.

Ma mère va mieux qu'elle ne pourrait aller. Elle s'occupe de l'enfant de sa fille, couche dans sa chambre, la berce, la soigne le plus qu'elle peut. Elle tâche de se refaire mère. Y arrivera-t-elle ? – La réaction n'est pas encore venue et je la crains fort.

Nous allons avoir des embêtements forcés, à cause de la mineure. L'arrangement à l'amiable n'est plus possible. Il faut que la justice s'en mêle²⁷¹.

Caroline débute donc sa vie entre sa grand-mère et son oncle, devenus par la force des choses un couple parental de substitution. Dès lors, Flaubert remplace le père fou, autant que la grand-mère endosse le rôle de la mère. La correspondance devient un lieu où l'écrivain ne cessera jamais de réserver une place de choix à sa nièce, dont il parle dans ses lettres ou à laquelle il écrit jusqu'à sa mort. Bien des exemples en témoignent. Nous n'allons prendre en compte que les passages qui nous renseignent sur Caroline dans son enfance, c'est-à-dire dans la période qui couvre les années 1846 à 1858.

En septembre 1846, Flaubert est l'amant de la poétesse Louise Colet, rencontrée chez le sculpteur Pradier. Alors qu'il écrit une lettre à sa maîtresse, il est gentiment dérangé :

Ma mère, hier, était dans ma chambre comme je faisais ma toilette. Elle avait l'enfant sur ses bras. On m'apporte ta lettre. Elle la prend, en regarde l'écriture et dit, moitié en raillerie, comme s'adressant à l'enfant, moitié sérieusement : « Je voudrais bien savoir qu'est-ce qu'il y a là-dedans. » J'ai répondu par un rire assez niais que je voulais rendre comique pour lui ôter de l'esprit toute hypothèse sérieuse²⁷².

Commencent ainsi la série des images de Caroline que Flaubert donne à ses destinataires : le touchant tableau de la grand-mère avec « l'enfant sur ses bras », image de la vie familiale et quotidienne où l'adulte se tient et se déplace dans la maison en portant un bébé âgé de quelques mois, révèle la tendresse de Flaubert qui, faisant part de cette image dans la scène, témoigne aussi de sa sensibilité. Madame Flaubert adresse à son fils une question qui contient une allusion

²⁷⁰ Caroline Hamard née Flaubert, la sœur de Gustave, avait accouché à Rouen.

²⁷¹ *Corr.I*, p.258-259.

²⁷² *Corr.I*, p.338.

humoristique, mais c'est sa petite-fille qui retient toute l'attention en devenant le principal interlocuteur de l'échange. Complices, mère et fils sont liés par la médiation de l'enfant, et la prévenance et les soins qu'ils vont prodiguer à Caroline seront partagés sans relâche. Seront mis en commun les inquiétudes relatives à la santé de l'enfant, et les débuts difficiles, comme en témoigne la lettre à Louise, écrite le 24 septembre :

Tout ici va mal, ma nièce est malade. Elle vomit, comme son grand-père, comme sa mère. Elle suivra peut-être le même chemin qu'eux ; je m'y attends. Cet enfant ne vivra pas vieux, je crois. Elle a été entourée à son berceau de trop de larmes et de trop de baisers désespérés. – Cela porte malheur aux gens que de les trop aimer. Enfin que Dieu fasse comme il voudra ! Si cela doit être, ce sera²⁷³.

Caroline s'en sort, et le 28 septembre, Flaubert écrit à Louise :

Nous avons eu ces jours-ci bien de l'inquiétude pour cet enfant. Mais Dieu merci, elle est passée. Ce sera pour plus tard à recommencer²⁷⁴.

Les courriers qui suivent contiennent toujours des preuves du grand attachement de Flaubert à sa nièce. Aussi écrit-il, à Louise, le 6 août 1847 :

Le pays est accablé de maladies d'enfants, [ma mère] a fui de Croisset et s'est logée ici²⁷⁵ dans un taudis où j'ai le bonheur d'être. D'un moment à l'autre je m'attends à voir son enfant crever comme un pétard. J'y crois parce que je le redoute et que les choses que je crains ont l'habitude de se réaliser²⁷⁶.

L'oncle Gustave expérimente donc l'atroce sentiment d'anxiété paternelle, et comme l'enfance de Caroline n'a pas commencé dans l'allégresse, l'atmosphère de Croisset est souvent bien lourde. Dans une lettre adressée à Louise en août 1847, alors que Caroline a un peu plus d'un an d'âge, Flaubert cède à l'épanchement plaintif :

Si tu savais, après tout, quelle est ma vie ! – Quand je descends le soir après une journée de 8 heures de travail, la tête remplie de ce que j'ai lu ou écrit, préoccupé, agacé souvent, je m'assois pour manger en face de ma mère qui soupire en pensant aux places vides, et l'enfant se met à crier ou à pleurer²⁷⁷ !

Et dans la même lettre, sont évoquées aussi les relations que la famille Flaubert entretient avec le père de Caroline, visiblement dangereux pour sa fille :

²⁷³ *Corr.I*, p.361.

²⁷⁴ *Corr.I*, p.365.

²⁷⁵ Flaubert réside alors à La Bouille.

²⁷⁶ *Corr.I*, p.464.

²⁷⁷ *Corr.I*, p.468.

Et enfin mon beau-frère est revenu tout à coup d'Angleterre dans un état mental déplorable. Il joue [avec] son enfant de manière à la tuer (ce à quoi je m'attends) et ma mère est dans des angoisses perpétuelles, de sorte qu'il faut toujours être là, ou avec lui, ou avec elle, ou avec eux²⁷⁸.

Jouer les anges gardiens n'empêche pas la maladresse, et il semble que l'oncle Gustave ait été quelque peu gauche avec l'enfant en bas âge. Peut-être utilise-t-il d'ailleurs le prétexte de sa balourdise pour convaincre Louise que jamais il ne pourra accepter une vie commune avec elle, ni avec aucune femme :

Te rendre heureuse ! Ah, pauvre Louise, moi rendre une femme heureuse ! je ne sais seulement pas jouer avec un enfant. Ma mère me retire sa petite quand j'y touche, car je la fais crier, et elle est comme toi, elle veut venir près de moi et m'appelle²⁷⁹.

Flaubert établit là un singulier lien de cause à effet entre savoir jouer avec un enfant et pouvoir rendre une femme heureuse : la justification de son célibat est toute trouvée...

Plus tard, pendant la période du voyage en Orient, Flaubert aborde le sujet de Caroline dans toutes les lettres qu'il adresse à sa mère. Retenons quelques exemples saillants et voyons comment évolue la relation de l'oncle avec sa nièce et notamment l'usage progressif du diminutif « Lilinne » pour nommer l'enfant qu'il va chérir. De Marseille, le 2 novembre 1849 :

Lis, tâche de lire, occupe-toi ; embrasse bien la petite fille. Je pense à elle souvent²⁸⁰.

Le 7/8 novembre :

Embrasse Lilinne pour moi²⁸¹.

Cette injonction à embrasser Caroline sera répétée bien souvent dans la correspondance à sa mère. Ainsi commence aussi la série des « Lilinne » et des « nounou », termes formés à partir de redondances syllabiques battologiques, caractéristiques du langage enfantin, et dont Flaubert va faire un grand usage. Ainsi, le 18 janvier 1850 :

Je pense bien souvent à Lilinne. Je ne la reconnaîtrai pas peut-être. Son petit babil doit bien t'amuser²⁸².

Et constamment il s'inquiète, voudrait savoir « comment est la nouvelle institutrice²⁸³ », demande à sa mère de lui parler de Caroline, « la petite²⁸⁴ » ; il voudrait lui rapporter une gazelle

²⁷⁸ *Corr.I*, p.468.

²⁷⁹ *Corr.I*, p.482.

²⁸⁰ *Corr.I*, p.521.

²⁸¹ *Corr.I*, p.525.

²⁸² *Corr.I*, p.579.

²⁸³ *Corr.I*, p.589.

²⁸⁴ *Corr.I*, p.591.

vivante d’Afrique, « je voudrais bien en rapporter une à Croisset pour la petite²⁸⁵ », il pense qu’elle grandit : « Comme la petite Lilinne sera gentille l’hiver prochain ! fait-elle bien des progrès dans la lecture²⁸⁶ ? »

Mais surtout, quand il songe à sa nièce Caroline, et nous retenons ce fait de façon privilégiée, il construit dans son imagination le tableau de la petite fille sur le gazon, motif sur lequel nous allons nous appesantir dans la seconde partie de notre travail. Là encore, nous décelons une « idée fixe », sorte de vision récurrente dans la conscience de Flaubert et qui s’exprime dans l’écriture. Voici ce qu’il écrit à sa mère, alors qu’il se trouve entre Kaft et Keneh, le 17 mai 1850 :

Mais ce que je vois le plus, c’est toi, pauvre chérie, toute seule dans cette grande maison et dans ce grand jardin, *regardant jouer la petite qui court et halète sur le gazon*²⁸⁷.

La petite fille est aussi un obstacle, un empêchement. Flaubert en a conscience et s’en préoccupe ; aussi quand il est question que sa mère vienne le rejoindre en Italie, pays prévu dans l’itinéraire de retour en France, il lui écrit, de Jérusalem, le 25 août 1850 :

Bref, voici mon mot : si je rentre par l’Italie, tu y viendras ; si ça te gêne d’y venir, (à cause de la petite fille etc.), je n’irai pas²⁸⁸.

Et dans la même lettre :

Adieu chère vieille adorée. Embrasse pour moi Lilinne. Comme elle doit être gentille maintenant ! que je serai content de la revoir ! – Elle ne me reconnaîtra pas²⁸⁹.

De Smyrne, le 7 novembre 1850, Flaubert pense encore et toujours à sa nièce ; il émet des restrictions quant à l’éventualité du voyage de sa mère en Italie :

Tu es bien décidée, pauvre mère tant désirée, à venir me trouver en Italie. J’en suis bien content, mais une seule chose m’inquiète : comment feras-tu pour la petite fille et pour Hamard²⁹⁰?

Le 14 novembre, il lui écrit une autre lettre dans laquelle les restrictions sont expliquées :

²⁸⁵ *Corr.I*, p.599.

²⁸⁶ *Corr.I*, p.614.

²⁸⁷ *Corr.I*, p.623. C’est nous qui soulignons. Le motif de la petite fille sur le gazon est récurrent chez Flaubert. Dépendant du thème de l’enfance, ce motif est générateur de cellules expressives qui émaillent l’ensemble de la production textuelle de l’écrivain. Nous y reviendrons dans notre étude de « Berthe sur le gazon » (Deuxième partie).

²⁸⁸ *Corr.I*, p.671.

²⁸⁹ *Corr.I*, p.673.

²⁹⁰ *Corr.I*, p.699.

*Je ne suis pas d'avis que tu laisses Lilinne*²⁹¹.

1° Elle absente, tu auras des distractions permanentes. C'est infaillible. Et ton voyage sera empoisonné. Tu seras inquiète. Tu voudras changer de place, hâter le retour. Bref, c'est se mettre dans une disposition morale détestable, crois-en, chère mère, une vieille expérience de voyageur. [...]

2° Si tu la laisses à Olympe, n'est-ce pas donner à Hamard des précédents pour la reprendre ; et s'il la reprend pendant ton absence, que diras-tu ?

3° Si elle est malade, etc., sans toi, que de reproches ne te feras-tu pas, pauvre vieille.

4° C'est la sacrifier à moi, c'est-à-dire, c'est mettre moi avant elle, et elle a plus besoin de toi que je n'en ai besoin, cette pauvre enfant de ma chère Caroline. Or, bonne mère, je ne veux pas que tu me fasses ce sacrifice. Comprends-tu ²⁹²?

Nous voyons bien comment l'échange épistolaire devient le lieu d'un débat sur le voyage que pourrait faire ou pas la fillette avec sa grand-mère : lieu où la présence de l'enfant dans la mémoire de Flaubert est permanente et génère les préoccupations naturelles de toute personne qui se trouve liée par la force de l'attachement affectif à un enfant. Et puis le 24 novembre 1850, de Constantinople, il évoque l'institutrice anglaise que l'on doit trouver pour l'éducation de Caroline :

Si tu emmènes Lilinne avec toi il est inutile que tu prennes une institutrice maintenant. Tu la remettrais à l'été prochain²⁹³.

Et l'anxiété relative au fait d'être rejoint par sa mère et la petite revient toujours ; de Constantinople, le mercredi 4 décembre :

Je suis curieux de voir ce que tu auras décidé relativement à ton voyage d'Italie et si tu emmèneras la petite²⁹⁴.

Enfin, le 26 décembre 1850, dans l'espérance qu'une décision est prise :

À l'heure qu'il est, tu dois t'être résolue relativement à Lilinne. J'attends le résultat de tes réflexions avec impatience²⁹⁵.

Madame Flaubert va laisser sa petite-fille en France, ce qui ne manque pas de causer de vives inquiétudes à Gustave, car il imagine le cas où les lettres de France qui seraient destinées à l'informer de la santé de sa nièce n'arrivent pas. Il médite sur les angoisses que cela peut leur

²⁹¹ C'est Flaubert qui souligne.

²⁹² *Corr.I*, p.702-703.

²⁹³ *Corr.I*, p.712.

²⁹⁴ *Corr.I*, p.717.

²⁹⁵ *Corr.I*, p.733.

causer, à sa mère et à lui. Aussi conseille-t-il à Madame Flaubert de voyager avec le père Parain, l'oncle de Nogent :

Sois sûre de ce que je te dis ; emmène le père Parain, ça lui fera tant de plaisir ; lui, à tes côtés, il te rassurera sur Lilinne, tu auras quelqu'un à qui parler d'elle, de Nogent, d'Olympe²⁹⁶, de la maison où sera ta pauvre petite, etc.²⁹⁷.

Nous constatons, grâce à ces différents exemples, que l'état d'esprit de l'oncle Gustave est constamment dominé par le souci de la fillette. Loin d'être indifférent au sort de sa nièce, Flaubert témoigne, dans ses lettres, d'une pensée constamment habitée par l'enfant, dont il suit les progrès. En janvier 1851, depuis Athènes, c'est l'impatience de retrouver Caroline grandie et devenue lectrice qui se manifeste lorsqu'il écrit à sa mère :

Je serai bien curieux d'entendre lire Lilinne et je m'attends d'ici à la fin de mon voyage à recevoir d'elle une lettre²⁹⁸.

Et le mois suivant, de Patras :

J'ai bien envie de voir Lilinne. Je ne me figure pas son visage et sa taille grandis²⁹⁹.

Ainsi, pendant toute la durée du voyage en Orient³⁰⁰, Flaubert songe à sa nièce. Même si nous ne nous concentrons ici que sur la période des premières années de la petite fille, il faut savoir que l'amour de Flaubert pour l'enfant ne cessera de croître au fil des années. Bref, une fois rentré à Croisset, Flaubert va pouvoir se consacrer davantage à Caroline, qui anime la vie quotidienne, faite de travail et de silence studieux. Il reprend une correspondance sporadique avec son ami Ernest Chevalier et lui écrit, le 17 janvier 1852 :

Rien n'est plus monotone que ma vie, elle s'écoule plus uniforme à l'œil que la rivière qui passe sous mes fenêtres. – La petite fille apporte un peu de gaieté dans la maison³⁰¹.

À Henriette Collier³⁰², le 24 février 1852 :

²⁹⁶ Cousine nogentaise de Flaubert.

²⁹⁷ *Corr.I*, p.737.

²⁹⁸ *Corr.I*, p.742.

²⁹⁹ *Corr.I*, p.748.

³⁰⁰ Voyage de deux ans : 1849-1851.

³⁰¹ *Corr.II*, p.34.

³⁰² En 1842, lors de vacances à Trouville, Gustave et sa sœur Caroline font la connaissance de Gertrude et Henriette Collier, deux anglaises avec lesquelles Flaubert tissera des liens amicaux inextinguibles, et notamment parce que les sœurs Collier le rattachaient au souvenir de son passé heureux avec Caroline, qui, nous le rappelons, meurt en couches en 1846.

Ma petite nièce commence à parler anglais. Je crois qu'elle aura l'intelligence de sa mère ; mais elle n'en aura point la beauté³⁰³.

C'est aussi à Henriette Collier, qui a envoyé son portrait à Gustave, lequel l'a montré à sa nièce, qu'il écrit le 18 avril 1852 :

Ma petite nièce vous a reconnue, ou devinée, en tout cas elle vous a nommée. Je crois que cette enfant aura de l'esprit. – Elle égaie toute la maison par sa gentillesse ; son institutrice³⁰⁴ l'élève bien et ne la gêne pas³⁰⁵. – Elle la bouscule même quelquefois, car elle déteste la France, tout ce qui est français, et au fond du cœur, je crois, méprise profondément les bons bourgeois chez lesquels elle vit. *She is very proud*³⁰⁶.

Enfin commencent les leçons de géographie et d'histoire que Flaubert va dispenser à sa nièce³⁰⁷. Nous pourrions ici rattacher notre propos au chapitre sur l'éducation des enfants³⁰⁸ car, selon sa nièce Caroline, Flaubert avait des idées qui montrent son grand intérêt pour ce que l'on appelle aujourd'hui la recherche en stratégies éducatives efficaces ou « pédagogie fondée sur les preuves ». Par exemple, voici ce que raconte Caroline dans ses *Souvenirs intimes* :

La leçon d'histoire terminée, on passait à la géographie. Jamais il n'a voulu que je l'apprenne dans un livre. « Des images, le plus possible, disait-il, c'est le moyen d'apprendre à l'enfance. » Nous avions donc des cartes, des sphères, des jeux de patience que nous faisions et défaisions ensemble ; puis, pour bien expliquer la différence entre une île, une presqu'île, une baie, un golfe, un promontoire, il prenait une pelle, un seau d'eau et, dans une allée du jardin, on faisait des modèles en nature³⁰⁹.

Cette méthode d'apprentissage par la démonstration concrète d'un processus physique se retrouve dans les œuvres de fiction. Dans *Madame Bovary* par exemple, Charles amuse ainsi la petite Berthe ; dans *L'Éducation sentimentale*, c'est Frédéric qui joue avec Eugène, et dans *Bouvard et Pécuchet*, les leçons de géographie se passent exactement de la même façon³¹⁰. Si elles rythment l'organisation quotidienne de la vie à Croisset, les leçons de géographie n'en

³⁰³ *Corr.II*, p.48.

³⁰⁴ Il s'agit d'Isabelle Hutton, arrivée au service des Flaubert en octobre 1851.

³⁰⁵ Il faut croire que Flaubert commet une erreur d'appréciation quant à la qualité de l'éducation que Miss Hutton dispense à sa nièce : l'institutrice est finalement renvoyée pour cause de mauvais traitements qu'elle fait subir à la petite Caroline.

³⁰⁶ *Corr.II*, p.73.

³⁰⁷ « Mon oncle voulut de suite commencer mon éducation. La gouvernante ne devait m'enseigner que l'anglais ; ma grand-mère m'avait appris à lire, à écrire ; lui se réservait l'histoire et la géographie. Il trouvait inutile d'étudier la grammaire, prétendant que l'orthographe s'apprenait en lisant et qu'il était mauvais de charger d'abstractions la mémoire d'un enfant, qu'on commençait par où l'on devait finir. » Caroline Franklin-Grout, *Heures d'Autrefois*, P.U.R. 1999, p.147. Notons que Bouvard et Pécuchet rejettent eux aussi l'étude de la grammaire, discipline absurde et source de confusion, qui ne s'apprend que par la lecture des Classiques.

³⁰⁸ Voir le chapitre consacré à l'éducation de Victor et Victorine dans la troisième partie.

³⁰⁹ Caroline Franklin-Grout, *Heures d'Autrefois*, p.151.

³¹⁰ Citons par exemple le passage de *Bouvard et Pécuchet* : « Avec un arrosoir et du sable il voulut démontrer ce qu'était un fleuve, une île, un golfe — et même, sacrifia trois plates-bandes pour les trois continents. » *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V., p.581.

sont pas moins investies d'un fort pouvoir évocateur, comme en témoigne ce que Flaubert écrit à sa maîtresse Louise, le 13 juin 1852 :

Après les leçons de géographie que je donne à ma nièce, je reste quelquefois à regarder la carte avec des mélancolies sombres, que je tais. Oh ! la vie est trop courte, et trop longue³¹¹.

Flaubert a-t-il choisi d'enseigner la géographie à Caroline pour la raison que cette discipline lui permet de voyager en pensée ? S'abîmer par l'imagination dans la contemplation d'une carte rejoint quelque peu les rêveries d'Emma qui se promène à Paris sur un plan de la ville en suivant le tracé des rues du bout du doigt...

Il est certain que l'écriture de *Madame Bovary*, si elle occupe la journée de l'écrivain à Croisset, n'empêche pas que l'oncle Gustave accomplisse la mission éducative dont il se sent investi auprès de sa nièce. En témoigne la correspondance adressée à Louise Colet. Par exemple, le 17 mai 1853, il ne manque pas de mentionner la place occupée par Caroline dans son emploi du temps quotidien :

J'ai commencé aujourd'hui mon train ordinaire, leçon à ma nièce, Sophocle, Juvénal et la *Bovary*, dont je suis arrivé, je crois, à terminer trois pages qui étaient sur le chantier dès huit jours avant mon absence³¹².

Le 14 juin 1853 :

Me sentant ce matin en grande humeur de style, j'ai, après ma leçon de géographie à ma nièce, empoigné ma *Bovary* et j'ai esquissé trois pages dans mon après-midi, que je viens de récrire ce soir³¹³.

Et défilent aussi toutes les inquiétudes et tous les soulagements d'un oncle-père adoptif relatifs à la santé de Caroline, santé qui conditionne une visite de Gustave à Ernest Chevalier, l'ami d'enfance ; ainsi le 7 septembre 1852 :

L'intention de ma mère est de m'accompagner avec sa petite-fille. Depuis hier au soir l'enfant a été pris de maux de tête assez violents et d'un peu de fièvre. Je pense que ce ne sera rien³¹⁴.

Quant à la gouvernante anglaise, elle est congédiée :

L'institutrice était d'un caractère si rogue, fantasque et brutal, elle malmenait tellement l'enfant qu'on la remercie ; elle s'en va³¹⁵.

³¹¹ *Corr.II*, p.104.

³¹² *Corr.II*, p.325.

³¹³ *Corr.II*, p.353.

³¹⁴ *Corr.II*, p.153.

³¹⁵ *Corr.II*, p.374. Au sujet d'Isabelle Hutton et des causes de son renvoi, Caroline rapporte un souvenir significatif : « Mon institutrice était peu aimable, très sévère et nous ne nous entendions pas du tout. Les leçons de piano étaient dramatiques, elle n'avait aucune patience et un jour elle me poussa si rudement du tabouret de piano

Toujours dans la correspondance, il sera question des leçons d'histoire, auxquelles Flaubert réfléchit alors qu'il séjourne à Trouville. Le 14 août 1853, il écrit à Louise :

Le peu de travail que je fais est de préparer le programme du cours d'histoire que je commencerai à ma nièce, une fois rentré à Croisset.

Et en avril 1854 :

Je relis l'histoire grecque pour le cours que je fais à ma nièce. Hier le combat des Thermopyles, dans Hérodote, m'a transporté comme à douze ans, ce qui prouve la candeur de mon âme, quoi qu'on en dise³¹⁶.

Flaubert se consacre à l'enfant avec une constance admirable. En apporte encore la preuve son aveu dans une lettre à Maurice Schlésinger, le 24 novembre 1853 :

Je m'occupe beaucoup de l'éducation de ma petite nièce. Elle commence à parler assez couramment l'anglais et à lire quelques mots d'allemand³¹⁷.

Flaubert nous donne encore d'autres images de sa relation paternelle avec sa nièce. Nous retiendrons la touchante relation d'une promenade à la campagne, où la petite fille, accompagnée par l'oncle et la grand-mère, devenus père et mère profondément aimants, séjournent à Trouville. Dans une lettre que Flaubert adresse à Louise, le 14 août 1853, il raconte une excursion au château de Lassay et donne le détail de la vie intime et de toute l'attention qu'il accorde à l'enfant dont il faut étancher la soif :

C'est sur un plateau en vue de la mer. À côté est une mesure de paysan. Nous y sommes entrés pour faire boire du lait à Liline³¹⁸ qui avait soif³¹⁹.

On appréciera l'esprit diligent de l'oncle, « nounou » décidément plein d'égards, qui s'est empressé de « faire boire du lait à Liline qui avait soif ». Mais le vrai géniteur de Caroline, Émile Hamard dont la folie s'aggrave, donne bien du fil à retordre à la famille Flaubert. Aussi trouve-t-on ces informations, dans une lettre adressée à Louise, le 18 janvier 1854 :

Je vais être dérangé, et embêté pas mal par les affaires de mon beau-frère. On va rassembler un conseil de famille, etc., etc., etc., et je vais *m'en mêler* parce qu'il est temps que cela finisse (ce brave garçon mettrait tout bonnement son enfant sur la paille). – Et du moment que je m'en mêlerai, ce sera avec suite et férocité. Je vais, à tous, leur pousser l'épée dans les reins d'une belle façon. – Que dis-tu de cela ? Il

que je tombai à terre ; une autre fois elle alla jusqu'à me frapper. » Caroline Franklin-Grout, *Heures d'Autrefois*, p.52.

³¹⁶ *Corr.II*, p.547.

³¹⁷ *Corr.II*, p.465.

³¹⁸ Flaubert orthographie le surnom qu'il prête à sa nièce avec un « n » ou deux.

³¹⁹ *Corr.II*, p.392.

est resté quinze jours à R[ouen], n'est pas venu une fois voir sa fille et a bu régulièrement pour 32 francs de vin fin par jour³²⁰.

Dans cette affaire, Flaubert va faire preuve d'un sens de la paternité très aigu. Considérant Caroline comme sa fille, il se doit de la défendre envers et contre tout, la sollicitude qu'il nourrit sans relâche à l'égard de sa nièce s'observant en toutes circonstances. Nous dirions aujourd'hui que Flaubert expérimente ce que l'on appelle, dans le domaine des sciences cognitives, la « charge mentale » consécutive au devoir de protection de l'enfant dont il assure la sauvegarde et les soins – lesquels nécessitent efforts, volonté et motivation – et les lettres font la preuve de la quantité non négligeable de ressources cognitives qu'il investit et qu'il consomme dans la relation paternelle entretenue avec sa petite nièce³²¹. Fort de cette conscience paternelle qui le domine, il remarque avec une acuité et un sens exceptionnel de l'à-propos, certains défauts majeurs dans la façon dont la poétesse Louise Colet aborde le sujet de l'enfance et plus précisément quand elle évoque sa propre fille. En effet, Louise Colet a écrit un poème dédié à sa fille Henriette, « À ma fille » et l'adresse à Flaubert afin de recueillir son avis sur la qualité littéraire de son œuvre. Flaubert juge le texte mauvais et ses critiques font la preuve que la poétesse a singulièrement manqué de discernement maternel :

Or je trouve la pièce À ma fille, lâche de sentiments. C'est là ce que toutes les mères eussent dit, et à peu près de la même manière, poésie à part, bien entendu³²².

Suit une série de remarques sur les fautes de style commises par Louise, et une critique très sévère concernant un vers peu digne évoquant le corps de l'enfant:

Quant à la strophe « de ton joli... », je la trouve ATROCE ! de toute façon.

De ton joli corps sous ta couverture

est obscène, et hors du sentiment de la pièce. « Couverture » est ignoble de réalité, outre que le mot est laid en soi. Le sentiment était :

Ton visage rit sur la toile blanche,

mais cela est tout bonnement cochon, surtout avec la suite :

Plus souple apparaît le contour charmant ;

³²⁰ *Corr.II*, p.511-512.

³²¹ Pour ce qui concerne le concept de « charge mentale », on pourra consulter la thèse de Mark Parent, *Diagnostic des mesures physiologiques périphériques de la charge mentale*, thèse de psychologie sous la direction du Docteur Sébastien Tremblay, Université de Laval, Québec, Canada, 2019.
<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/33770/1/34810.pdf>

³²² *Corr.II*, p.552. Lettre à Louise Colet, 12 avril 1854.

[...] Et d'abord un enfant n'a pas les *formes* si saillantes qu'on les voie ainsi sous une couverture, et comme les filles du Parthénon dont les seins font bosse. – Cela est complètement faux de sentiment et d'expression. Il y a ici *une chair* qui n'est pas du tout à sa place³²³.

Que rappelle Flaubert à Louise Colet, si ce n'est que la création poétique n'exclut pas la préservation de l'intégrité du corps de l'enfant, et que la mère, toute poétesse qu'elle soit, ne saurait évoquer la chair, les contours et les formes de son enfant couché sous une couverture, même si c'est pour en faire un éloge³²⁴ ? Censure morale ou censure esthétique ? Les deux à la fois, et le jugement est sans appel : l'image impudique que fait voir Louise Colet dans « À ma fille » est trop choquante. Les reproches de Flaubert en dénoncent le caractère sexué, donc inconvenant. Doté d'un cœur de père, il semble qu'il ne supporte plus ce genre d'offense à l'intégrité physique de l'enfance. Aux accusations de froideur qu'il reçoit de Louise Colet, il répond d'ailleurs :

Où as-tu vu que je perds « le sens de certains sentiments que je n'éprouve pas » ? Et d'abord je te ferai observer que je les éprouve. J'ai le cœur *humain*, et si je ne veux pas d'enfant à moi, c'est que je sens que je l'aurais trop *paternel*. J'aime ma petite nièce comme si elle était ma fille, et je m'en occupe assez (*activement*) pour prouver que ce ne sont point des phrases. Mais que je sois écorché vif, plutôt que d'*exploiter cela* en style ! je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion, comme un pot de chambre un peu plus propre qu'une simple causerie, qu'une confidence. Non ! non ! la Poésie ne doit pas être l'écume du cœur. Cela n'est ni sérieux, ni *bien*. Ton enfant mérite mieux que d'être montrée en vers *sous sa couverture*, que d'être appelée ange, etc.³²⁵

« As-tu des filles ? veille sur leur corps » dit l'Ecclésiaste... Aussi ne fait-on pas de littérature avec des « bons sentiments » sans discernement : l'esprit du créateur doit savoir distinguer avec clairvoyance ce qui peut être dit de l'enfance, et ce qui doit demeurer caché.

Ni Madame Flaubert ni son fils ne sont de fervents pratiquants catholiques. Mais Caroline, en grandissant, devient pieuse, et bénéficie d'une éducation religieuse, pour préparer la première communion, laquelle s'effectue généralement à l'âge de douze ans, cet âge-là marquant la fin de l'enfance³²⁶. Dans une lettre qu'il adresse à sa nièce le 25 avril 1856, Flaubert écrit :

³²³ *Corr.II*, p.553.

³²⁴ L'écrivain s'insurge contre le scandale de l'expression et voit si parfaitement juste que nous pourrions presque considérer qu'il est en avance sur son temps, ce qu'il dénonce s'inscrivant parfaitement dans les lignes engagées par les mouvements « MeToo », « MeTooInceste » et autres fronts contre la pédo-criminalité.

³²⁵ *Corr.II*, p.557.

³²⁶ Ce qui explique l'âge de la communion des enfants dans les rites catholiques vient entre autres du fait que dans l'Histoire sainte, c'est vers douze ans que Jésus s'est mis à l'écoute des maîtres de la loi du Temple, qui dispensaient leur enseignement sous forme de dialogues. Ainsi Marie et Joseph, inquiets d'avoir perdu leur fils,

L'année prochaine, tu feras ta première communion. C'est la fin de l'enfance. Tu vas devenir une jeune personne, songes-y ! C'est le moment d'avoir toutes les vertus³²⁷.

La première communion de Caroline a lieu à la fin du printemps 1857, elle a un peu plus de onze ans. Flaubert évoque l'éveil de son intelligence des « choses de la vie », comme dans le passage d'une lettre à l'ami Louis Bouilhet :

Aujourd'hui a eu lieu le baptême de l'enfant adultérin de notre cuisinière. Ce brave Anthime est d'un grotesque transcendant, ou transcendantal. Lilinne à ce propos délire d'accouchements et fait sur la génération des demandes les plus inconvenantes. Elle commence à soupçonner que l'on peut avoir des enfants hors de l'état conjugal. Tout cela est fort grave. J'ai des inquiétudes pour plus tard³²⁸.

Nul doute que Caroline ait été une enfant intelligente et éveillée, et qu'elle ait fait la fierté de son oncle. Il n'hésite pas à faire comprendre à son ami Ernest Chevalier, dans une lettre qu'il lui adresse le 22 septembre 1856, que Caroline partage une de ses passions :

Lilinne raffole de *Don Quichotte*³²⁹.

Rien ne pouvait le rendre plus heureux que de constater un goût commun pour le chef-d'œuvre de Cervantes : tel oncle, telle nièce... unis par le lien de parenté et le mystère du patrimoine génétique qui se reconnaissent dans une passion littéraire ! Et quel plaisir pour l'oncle d'annoncer, dans une lettre à un ami, que la descendance de la petite sœur tant aimée a hérité de l'intelligence de sa mère !

Les années passant, Flaubert entretiendra une correspondance régulière avec sa nièce, qu'il nomme tendrement « ma Caro », « mon Carolo », « mon Loulou », « mon Bibi », « ma chérie », « ma pauvre chérie », « ma chère fille », « ma pauvre fille », « ma chère enfant », « pauvre chat »... et toujours il signera ses lettres de tendres sobriquets comme « ton ganachon », « ton vieux ganachon d'oncle », « ton vieux ganachard », « ton vieil oncle », « vieux », « ton vieux », « ton tendre oncle Cruchard », « ton vieillard de Cro-Magnon », « ton vieil oncle bien avachi », « ton oncle en baudruche », « ton Gustave », « ton vieux bonhomme d'oncle », « ton pauvre vieux », « ton nonagénaire », « ton vieux bien vieux », « vieux bien

retrouvèrent Jésus « assis au milieu des maîtres, à les écouter et les interroger. Tous ceux qui l'entendaient s'extasiaient sur l'intelligence de ses réponses. » (Luc 2, 46-47).

³²⁷ *Corr.II*, p.612.

³²⁸ *Corr.II*, p.618.

³²⁹ *Corr.II*, p.634.

éreiné », « l'ours des cavernes », « préhistorique qui t'embrasse », et de plus en plus souvent, dans les lettres de la fin de la vie, le seul mot « vieux »... Mais constamment revient en guise de signature la désignation familière chargée d'affection : « nourrice », et son dérivé à valeur hypocoristique « nounou », enrichi de ses variations, que nous ne citerons pas toutes : « ta vieille nounou qui t'aime », « ta nounou t'embrasse », « nounou qui te chérit », « nounou », « ta nounou », « ta nounou te bécote », « sa vieille nounou »... Flaubert sera donc resté, de 1846 à sa mort, le précepteur, le pédagogue, le père aimant et nourricier, le chaperon, la bonne nounou penchée sur le berceau d'un enfant. Reste le souvenir d'un regard sur Caroline petite fille et dont il lui fait part, alors qu'elle est devenue adulte :

J'ai passé la journée de dimanche dans un abrutissement plein de douceur. Je revoyais le temps où mon pauvre Bouilhet entraît, le dimanche matin, avec son cahier de vers sous le bras, quand le père Parain circulait par la maison, en portant le journal sur sa hanche, et que toi, pauvre Loulou, tu courais au milieu du gazon, couverte d'un tablier blanc³³⁰.

S'il est possible que Flaubert ait su ce que signifiait être « nounou » à travers les soins qu'il a prodigués à sa nièce, il semble qu'il soit resté l'éternel frère d'une sœur disparue, cette petite fille sur le gazon, dont l'image, sorte d'éclair mémoriel qui revient régulièrement à la conscience, marque l'œuvre par ses répétitions³³¹: ici le souvenir de la nièce Caroline se superpose à celui d'une autre Caroline, sa mère, la sœur bien aimée avec laquelle le petit Gustave jouait dans le jardin de son père à l'Hôtel-Dieu de Rouen.

1.4. Figures de l'angélisme ou le type du sublime.

1.4.1. « Je vous salue Marie... »

D'ailleurs, peut-on trouver rien de plus charmant que ces crapauds-là ! le type du Sublime (Raphaël l'a prouvé par ses madones), c'est peut-être une mère avec son enfant³³² ?

³³⁰ *Corr. IV*, p.302.

³³¹ Voir deuxième partie.

³³² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.530. (Discours du peintre Pellerin chargé de faire le portrait d'un enfant mort)

Allons-nous comprendre le terme « angélisme » dans son acception plutôt dépréciative : c'est-à-dire dans le sens d'une « attitude spirituelle ou intellectuelle consistant dans le souci excessif de se conformer à un type idéal ignorant ou refusant d'admettre certaines réalités humaines (charnelles, morales, sociales, matérielles, etc.) » comme le précise le CNRTL, ou plutôt laudative, donc dans le sens où il désigne ce qui a les qualités de l'ange ? Il semble impossible de trancher, car Flaubert fait part de sa vision idéalisée de la figure de l'enfant dans les bras de sa mère, en même temps qu'il tourne en dérision l'aspiration à en faire un modèle de perfection et de grandeur.

Retenons d'abord le fait que Flaubert, comme nous allons l'expliquer, se montre particulièrement sensible aux représentations de la Vierge à l'enfant. Ce qui l'intéresse dans le couple mère/enfant-dieu, c'est l'image de la Madone dite « *glykophilousa* », celle qui donne de « doux baisers », qui déborde d'affection et d'amour pour son fils, et dont la tendresse maternelle parvient à un degré supérieur que rien n'égale³³⁴.

Commençons par l'examen de ses notes de voyages, et réfléchissons sur la fascination de Flaubert pour le sujet chrétien de la Vierge à l'enfant³³⁵. Nous pourrions relever d'abord une étrange confiance qu'il fait dans ses notes relatives au premier voyage en Italie³³⁶ ; il nous dit qu'il est en Avignon et il se réjouit d'être (enfin) seul au musée Calvet :

³³³ *Un cœur simple*, O.C.V, p.238. (Paroles du perroquet de Félicité)

³³⁴ « *Glykophilousa* » vient du grec ancien « *Γλυκοφιλοῦσα* » (*Glykophilousa*) que certains hellénistes traduisent justement par « doux baisers » ; le terme accole deux mots, l'adjectif « glukus », qui signifie « doux pour les sens comme pour l'âme » et le participe présent au féminin du verbe « philéo », aimer. La Vierge *Glykophilousa* est associée à la Vierge *éléousa*, du verbe « éléo », qui signifie « avoir pitié, éprouver de la compassion ». Ce type de vierge apparaît originellement dans les icônes de la peinture byzantine et rompt avec les déesses antiques allaitantes (statuettes représentant Isis et Harpocrate ou Isis et Horus enfant par exemple), les Vierges hiératiques ou orantes du christianisme primitif, de l'art paléochrétien ou du premier style roman. Marie, dans l'art byzantin, devient une madone maternelle, affectueuse, et elle doit manifester l'amour infini, car elle incarne la puissance la plus aboutie de l'attachement et de la tendresse d'une mère pour son enfant et pour l'humanité. Aussi, dans les représentations, l'expression de son visage peut marquer la joie, la douleur, l'inquiétude, le pressentiment de la Passion, le contact de sa joue avec la joue du nourrisson, les bras serrant le nourrisson, la position de son corps par rapport à celle de l'enfant... Les variations sur ce thème profondément humain sont aussi nombreuses qu'il existe d'œuvres : le but étant d'exalter l'universalité de la tendresse maternelle.

³³⁵ Toutes les œuvres d'art citées par Flaubert sont consultables sur le site : <https://eman-archives.org/FLIM/>, à l'exception de *La Zingarella* du Corrège, tableau qui a d'ailleurs subi de nombreuses et mauvaises restaurations et où il n'est plus possible de voir les tons bleus et rouges sous la manche de chemise blanche dont parle Flaubert.

³³⁶ Voyage en Italie de la famille Flaubert, à l'occasion du voyage de noces de Caroline, la sœur de Gustave, en 1845.

Le lendemain matin, seul, musée, jardin vert, les arbres se balançaient, le vent frémissait sur les larges feuilles ; inscriptions grecques et latines de la grande pièce au rez-de-chaussée, presque tous tumulus ; [...]. C'est le musée où j'ai le plus joui, j'étais seul, je commençais une série d'émotions qui s'annonçaient joyeuses. – La femme qui me le montrait avec son marmot³³⁷.

Or, les notes révèlent une attention particulière à la présence du couple mère/enfant, et par bonheur cette mère devient le guide du voyageur : ne serait-ce pas parce que Flaubert a été guidé par une mère et son enfant que le musée est celui où il a le plus joui ? Plus tard, à la Pinacothèque de Brera, il réfléchit sur l'esthétique des représentations du Christ enfant, à propos de la *Vierge à l'enfant* du Guide :

Une Vierge du Guide : les yeux et le front ! L'enfant est laid, comme partout (le Christ à l'état de Bambino est peut-être en dehors des proportions de l'art ; la Divinité a du mal à s'exprimer par le symbole de la faiblesse, étant une chose fautive humainement parlant : comment exprimer par un extérieur normal une abstraction insaisissable ? l'art ne peut montrer des miracles, c'est-à-dire le désaccord de l'idée et de la forme, à plus forte raison ceux qui ne sont pas tangibles³³⁸ ?).

Sur quels détails se porte l'attention de Flaubert ? Une mère, un enfant, l'idée de Dieu à faire voir par la peinture... Quelques années plus tard, le questionnement se poursuit et, au retour du voyage en Orient, passant par l'Italie, Flaubert visite le musée Borbonico où il examine la façon de « traiter le Christ nouveau-né³³⁹ » :

Dans deux tableaux de l'école allemande [...], le Christ, bambino, est représenté dans une Nativité comme un avorton, et dans une *Adoration des Mages* il a des formes de squelette. Est-ce déjà la Passion qui prévaut (dans une autre Nativité on voit au fond Judas Iscariote amenant les soldats), la douleur qui pèse sur l'enfant dès le ventre de sa mère ? Dans les Nativités et Adorations de mages espagnoles ou italiennes, le Bambino est tout autre. Ou bien les peintres allemands ont-ils copié servilement le modèle ? le nouveau-né des pays froids est-il ainsi ? cette dernière hypothèse me paraît moins raisonnable que la première³⁴⁰.

S'interroger sur l'iconographie du Christ, signale, chez Flaubert, une réflexion sur la figure du « *puer aeternus*³⁴¹ », enfant éternel et éternellement à l'état d'enfance, figure messianique qui naît miraculeusement d'une vierge fécondée par un esprit. Investi de la mission de sauver et d'intercéder, annonciateur d'un monde spirituel nouveau, roi de ce monde à venir, bref, Jésus est l'enfant divin que Flaubert nomme « avorton », « bambino », et qui a « des

³³⁷ *Voyage en Italie, ODJ*, p.1086.

³³⁸ *Voyage en Italie, ODJ*, p.1109.

³³⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.952.

³⁴⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.952.

³⁴¹ La généalogie de cette figure est étudiée dans le chapitre consacré à la réécriture des idylles. (voir deuxième partie, « Flaubert à la lumière des Anciens »)

formes de squelette ». Que cet enfant disgracié dans son apparence soit la préfiguration du Christ supplicié, comme le suppose Flaubert, est plus que probable ; à cet égard, l'histoire de la musique religieuse, avec certains compositeurs de la Renaissance ou de l'âge baroque, nous fait savoir, par les « Canzone Spirituale » dont les paroles sont celles de berceuses que la Vierge chante à Jésus pour l'endormir, que l'enfant est surtout vu dans son devenir de crucifié³⁴².

Plus loin, devant un tableau de Corrège, l'attention est portée sur la mère :

La Sainte Vierge connue sous le nom de la *Zingarella*, ou de la *Madonna del coniglio*. – Les pieds embobelinés de bandes et la tête *idem*, coiffure très vraie ; accroupie de fatigue sur l'enfant, qui repose endormi sur son sein ; vêtue d'une draperie de drap bleu ; sur les épaules, une manche blanche. À gauche, un lapin blanc qui broute. Beau, d'intention et d'effet, c'est bien la Bohémienne proscrite et harassée. Très empâté, très riche de couleur. Pourquoi des tons bleus et rouges sous la manche de chemise blanche du bras droit³⁴³ ?

Flaubert se fait critique d'art : il reconnaît des types, des esthétiques, des intentions, et exerce son œil sensible sur des sujets qui le touchent autant qu'ils l'intriguent. L'histoire de la peinture nous apprend d'ailleurs que dans *La Zingarella*, la position de l'enfant est totalement nouvelle et s'avère être une invention du Corrège, de même que le statut de bohémienne (on note l'usage de la majuscule au terme dans le texte de Flaubert) de cette vierge aux pieds nus est aussi une innovation remarquable de la part du peintre.

Autre exemple, au palais Borghèse, il contemple un Botticelli, *Madone, Bambino et des Anges lisant* :

La Madone en rouge, couverte d'un manteau bleu, tient l'enfant sur les genoux et penche beaucoup la tête sur le côté droit. Elle a les paupières très closes ; il semble d'abord qu'elle dort ; elle rêve engourdie, on ne sait si c'est dans la joie ou dans la douleur tant c'est absorbé et profond. Derrière elle un vase laisse retomber des fleurs dans son nimbe.

Le Bambino tenant une grenade entrouverte (*pourquoi la grenade ? la grenade, accouchement ? = Lucine, Junon ? espoir ? mystère ? sexe ? vie cachée ?*) regarde le petit saint Jean-Baptiste avec une croix qui se tient en bas devant lui, à genoux et levant les bras vers lui en pose de suppliant³⁴⁴.

³⁴² Tarquinio Merula, par exemple, en donne le plus célèbre exemple avec ses *Canzonette spirituale* où la mère, terrible prophète, avec la douceur et le rythme balancé propre à la berceuse, énumère les tortures que subira son enfant pendant la Passion.

³⁴³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.953-954.

³⁴⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.1003.

Flaubert décrit en quelques mots choisis ce qui fait la particularité des figures humaines dans les œuvres de Botticelli : cette inclinaison mélancolique de la tête qui donne l'impression que les personnages sont léthargiques, comme absents des scènes où le peintre les a placés. « C'est absorbé et profond » note Flaubert, avant de questionner la grenade que tient l'enfant. Il suggère, dans la parenthèse, plusieurs significations possibles pour expliquer la présence de ce fruit symbolique, qui est effectivement l'attribut de déesses présidant à la maternité, à la procréation, aux accouchements, à l'allaitement. Flaubert ajoute les mots « espoir », « mystère », et « vie cachée », termes qui sont évidemment tout à fait justes, puisque la grenade renvoie à l'espoir de l'amitié et de la cohésion entre les peuples (par la disposition des grains agglutinés), à l'espoir de la victoire de la vie sur la mort par l'idée de fécondité, au mystère de la résurrection (c'est aussi la « vie cachée » qui renaît), au mystère de la foi, à la sensualité et au plaisir charnel dans l'union sexuelle (la grenade entrouverte représente aussi le sexe féminin) : le charme de ce symbole polysémique qui trouve son ancrage dans le paganisme antique n'échappe pas à l'auteur.

À la bibliothèque ambrosienne, c'est, parmi les tableaux :

une vierge de Memling qui regarde son enfant d'un air doux ³⁴⁵.

Mais parmi toutes les Madones que Flaubert aura pu admirer lors de ses voyages, l'une d'elles l'emporte sur les autres, comme l'atteste la lettre qu'il adresse à son ami Bouilhet, de Rome, le 4 mai 1851 :

Je suis amoureux de la Vierge de Murillo de la galerie Corsini. Sa tête me poursuit et ses yeux passent et repassent devant moi, comme deux lanternes dansantes³⁴⁶.

Hormis les yeux vivants de cette Vierge, les notes du voyage en Italie nous en disent davantage, et font allusion à l'enfant :

[La Vierge de Murillo] porte le Bambino sur la cuisse gauche, dont le pied est posé sur une marche ; le genou droit, plus bas par conséquent, est éclairé, la lumière tombe dessus. Elle le tient du bras gauche, et la main est appuyée sur son épaule gauche ; de sa main droite avancée elle retient un linge blanc qui passe sur le ventre du Bambino ; le poignet de cette main est à nu ; au-delà du poignet, la chemise blanche retroussée et la doublure bleu pâle de sa robe violette. Un fichu jaune est sur son épaule, transparent à mesure qu'il descend, et laissant passer à travers lui la teinte enflammée de la robe. La robe est ouverte pour donner à téter et le sein gauche à nu ; c'est un sein poire, petit, chaud, d'une inconcevable beauté

³⁴⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.1106.

³⁴⁶ *Corr.I*, p.780. Cette fascination de Flaubert pour les « lanternes dansantes » que sont les yeux de la Vierge de Murillo se retrouvera peut-être dans celle de Frédéric Moreau face à l'« éblouissement » envoyé par les yeux rayonnants de Marie Arnoux, la fameuse « apparition » de *L'Éducation sentimentale*.

comme douceur et allaitement. Belle ligne qui descend du col jusqu'au bout de ce sein. La tête est un peu tournée vers le côté droit et il y a une ombre sous la mâchoire de ce côté.

C'est une tête ronde, ayant autour d'elle sur le front – ils ne descendent pas sur les tempes – des cheveux noirs de suie avec un ton roux-brun par-dessus ; derrière la tête et en contournant la ligne extrême, un voile grisâtre amassé en bourrelet irrégulier. Les yeux sont noirs, calmes, purs, vrais, regardent d'aplomb et descendent en vous – des tons un peu bleuâtres entre les sourcils et le haut du nez – le nez droit, fin – les narines petites, la gouttière du nez à la lèvre est très creusée, la bouche petite, fort dessinée, petit menton rond.

L'enfant ressemble à sa mère : même couleur de cheveux mais plus clairs, le blanc des yeux bleu et la pupille très lumineuse ; la poitrine est large et d'une anatomie splendide comme force et vérité, c'est bombé, plein et carré par les deux lignes externes. Bon petit bras gauche, dont la main s'appuie sur le revers de la chemise de sa mère. Son linge lui cache la fesse gauche comme le ventre, et passe ensuite sous le jarret droit. Sa jambe droite est tout allongée (plante du pied vue !) sur la cuisse gauche de sa mère ; il est assis sur le manteau bleu qui couvre cette cuisse et qui est parti plus haut du bras gauche, dans l'ombre³⁴⁷.

Nous venons de lire l'une des plus longues descriptions détaillées du *Voyage en Orient* ; « inconcevable beauté » du sein de la mère, « comme douceur et allaitement », « anatomie splendide comme force et vérité » de l'enfant : ces caractères d'exceptionnelle splendeur esthétique éblouissent Flaubert qui est, comme nous l'avons vu plus haut, fasciné par la figure mythique de la mère allaitante. Être amoureux de la Vierge est aussi évoqué dans une lettre qu'il adresse de Venise à Maxime Du Camp : il s'agit de la Vierge de l'Assomption, peinte par Le Titien :

Les quelques heures que j'ai passées là ont été en gondole, en Titien et en Véronèse. – En peinture je ne connais rien qui soit au-dessus de l'*Assomption* du premier. Si je restais un peu longtemps ici j'aurais peur de devenir amoureux de sa Vierge (littéral)³⁴⁸.

Être amoureux de la Vierge recouvre peut-être plusieurs significations, et les textes de fiction peuvent nous aider à comprendre la force attrayante qu'exerce cette image sur Flaubert. Dans *Novembre* (1842), le narrateur (que nous pouvons identifier à l'auteur lui-même, si tant est que *Novembre* contienne des parts autobiographiques), relate le souvenir d'une promenade faite au petit matin, au bord de la mer, devant la lumière du jour, et le sentiment de bonheur qui en découle. Au spectacle d'une nature qui offre les trésors mêlés de la mer, de la brise, du soleil, de l'immensité de l'azur, et de l'eau, l'extase est panthéiste : le narrateur exprime ce qu'il

³⁴⁷ *Voyage en Orient, O.C. II*, p.996-997.

³⁴⁸ *Corr.I*, p.783.

appelle une « joie insensée » et se met à marcher comme si « tout le bonheur des cieux [lui] était entré dans l'âme » :

Et je compris alors tout le bonheur de la création et toute la joie que Dieu y a placée pour l'homme ; la nature m'apparut belle comme une harmonie complète, que l'extase seule doit entendre ; quelque chose de tendre comme un amour et de pur comme la prière s'éleva pour moi du fond de l'horizon, s'abattit de la cime des rocs déchirés, du haut des cieux ; il se forma, du bruit de l'Océan, de la lumière du jour, quelque chose d'exquis que je m'appropriai comme l'aigle qui regarde le soleil et monte dans ses rayons. Alors tout me sembla beau sur la terre, je n'y vis plus de disparate ni de mauvais ; j'aimai tout, jusqu'aux pierres qui me fatiguaient les pieds, jusqu'aux rochers durs où j'appuyais les mains, jusqu'à cette nature insensible que je supposais m'entendre et m'aimer, et je songeai alors combien il était doux de chanter, le soir, à genoux, des cantiques au pied d'une madone qui brille aux candélabres, et d'aimer la Vierge Marie, qui apparaît aux marins, dans un coin du ciel, tenant le doux Enfant Jésus dans ses bras³⁴⁹.

Si le monde est organisé comme une symphonie dont les harmonies résonnent à l'infini, son thème générateur pourrait bien être la mère avec son enfant. Aussi, ce « quelque chose de tendre comme un amour » est justement symbolisé par la figure de la mère universelle qu'incarne Marie, laquelle est nommée plus loin, quand le narrateur rapporte la légende selon laquelle la Vierge, bien aimée des marins, leur apparaît dans les nuages qu'ils ont pour habitude d'observer. Il tombe sous le sens que la jeune fille dont le narrateur devient amoureux par la suite se nomme Marie. Mais comme toujours chez Flaubert, le grotesque triomphe et le sacré courtise toujours l'anathème : la Marie de *Novembre* est une prostituée. Cependant, courtisane au grand cœur, elle peut recouvrer, par la pensée, une pureté perdue et rejoindre la vertu d'une Madone chrétienne. Le narrateur rapporte qu'elle évoque avec nostalgie son enfance heureuse ; elle en vient même à imaginer un retour aux lieux qui l'ont vue naître, et pense à la fête de l'Épiphanie, qui a lieu, comme on sait, quelques jours après la naissance de Christ et qui célèbre la victoire de la lumière sur les ténèbres en même temps que l'incarnation du Christ. Le symbole est clair : Marie s'identifie à la mère sainte et se construit une image d'elle-même où elle se voit berçant des petits. Marie la prostituée fait ainsi le vœu d'accomplir un pèlerinage « à pied » pour retrouver sa bonne « nourrice », c'est-à-dire la mère de substitution, boire du lait – retrouver l'état de nourrisson au sein ? – se dévouer à elle avec courage et assurer la chaleur du foyer en fournissant le bois – porter sa croix pour gagner la sainteté ? – le mythe christique, la superposition avec la figure de la Vierge ou l'abandon fusionnel dans le sein de celle-ci s'expriment ici :

³⁴⁹ *Novembre, ODJ*, p.78.

Ah, je veux m'en aller d'ici, je m'ennuie, je m'ennuie ; je retournerai à pied au pays, j'irai chez ma nourrice, c'est une brave femme qui me recevra bien. Quand j'étais toute petite, j'allais chez elle, et elle me donnait du lait ; je lui aiderai à élever ses enfants et à faire le ménage, j'irai ramasser du bois mort dans la forêt, nous nous chaufferons, le soir au coin du feu quand il neigera, voilà bientôt l'hiver ; aux rois nous tirerons le gâteau. Oh ! elle m'aimera bien, je bercerai les petits pour les endormir, comme je serai heureuse³⁵⁰.

Flaubert fait de l'image de la Madone, entre autres, une sorte de matrice qui génère la poésie. Aussi, dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, il décrit le personnage de Jules comme celui qui est capable de voir poétiquement le monde, et son idée est très proche de celle des correspondances chères à Baudelaire :

Celui qui la porte en lui [la poésie] la verse sur le monde. Pareille aux fleurs qui poussent sur le marbre des tombeaux et sur les plus fraîches pelouses³⁵¹, elle s'exhale vers vous du cœur de la vierge et du sommeil de l'enfant, comme de la planche des échafauds et de la lumière des incendies³⁵².

La poésie sortirait du « cœur de la vierge et du sommeil de l'enfant » : est-ce à dire que dans sa définition même, la poésie est, de fait, par un rapport direct avec la *glykophilousa*, liée à l'idée de l'amour maternel, coordonnée à l'enfance, et aux songes de l'enfant endormi ? Et, puisque Yuk le grotesque appose toujours son sceau au bas des images flaubertiennes, il y a l'attache permanente entre l'ange et la bête, entre la sainte et la prostituée, le pur et l'impur, la vertu et le crime symbolisé par la « planche des échafauds », la vie ou le divin évoqués par « la lumière » et la destruction satanique, voire l'enfer, évoqués par les « incendies ». Du reste, c'est encore l'image de la Madone qui se profile sous la bien réelle Louise Colet. Dans une lettre datée de la nuit du 6 au 7 août 1846, Flaubert écrit :

Adieu, adieu, je mets ma tête sur tes seins et je te regarde de bas en haut comme une madone³⁵³.

Celle que Flaubert appelle « La Muse » est aussi vue comme la Madone et l'amoureux s'abandonne sur ses seins, conciliant ainsi l'attitude de l'implorant et l'appétit de la chair...

Une autre explication de cette fascination pour la vierge nous est peut-être donnée par Flaubert lui-même, dans un passage de *Par les champs et par les grèves*. Lors du voyage en Bretagne (1847), à Pont-L'Abbé, il est émerveillé par la chapelle de la Vierge remplie de fleurs :

³⁵⁰ *Novembre*, ODJ, p.810-811.

³⁵¹ Prêtons toujours une attention particulière au motif de la pelouse et du gazon, que nous étudierons plus précisément dans notre seconde partie.

³⁵² *L'Éducation sentimentale*, 1845, ODJ, p.960.

³⁵³ *Corr.I*, p.280.

Bouquets de jonquilles, juliennes, roses, pensées, chèvrefeuilles et jasmins, mis dans des vases de porcelaine blanche ou dans des verres bleus, étalaient leurs couleurs sur l'autel, et montaient entre les grands flambeaux sur le visage de la Vierge, jusque par-dessus sa couronne d'argent, d'où retombait un voile de mousseline à longs plis, qui s'accrochait à l'étoile d'or du bambino de plâtre suspendu dans ses bras. On sentait l'eau bénite et le parfum des fleurs ; c'était un petit coin embaumé, mystérieux, doux, à l'écart dans l'église, retraite cachée, ornée avec amour, toute propice aux exhalaisons du désir mystique, et au long épanchement des oraisons éplorées. [...] la religion comporte en soi des sensations presque charnelles : la prière a ses débauches, la mortification son délire, et les hommes qui, le soir, viennent s'agenouiller devant cette statue habillée, y éprouvent aussi des battements de cœur et des enivrements vagues, pendant que, dans les rues, les enfants des villes, revenant de la classe, s'arrêtent rêveurs et troublés à contempler sur sa fenêtre la femme ardente qui leur fait des yeux doux³⁵⁴.

Pour justifier ce report de la sensualité du cœur de ces êtres qui, enfants, se troublent devant le visage de la prostituée et qui, adultes, s'agenouillent aux pieds de la Vierge, Flaubert avance qu'il y a en l'homme « une inextinguible soif de jouir et d'aimer³⁵⁵ », ce dont, précisément, la mère et l'enfant sont la manifestation : image banale et répétée, associée aux fonctions nourricières, image commune et prosaïque que Flaubert remarque et qui lui inspire des notes sur son carnet de voyage en Orient. Par exemple, arrivé au village d'Edfou, cette réflexion :

Partout c'est la même scène ; on s'occupe de la vie ; une femme donne à boire à un âne dans une courge ; deux chèvres luttent en heurtant leur front ; une mère emporte son enfant sur son épaule ou prépare à manger³⁵⁶.

Mais Yuk veille au grain, et chez Flaubert toujours s'observe une réaction contre l'amour, contre l'éveil d'un érotisme poétique comme contre toute expression de sentimentalité exacerbée. Aussi écrit-il à Louise, le 12 avril 1854 :

Avec le culte de la Vierge, l'adoration des larmes est arrivée dans le monde. Voilà dix-huit siècles que l'humanité poursuit un idéal rococo. Mais l'homme s'insurge encore une fois, et il quitte les genoux amoureux qui l'ont bercé dans sa tristesse³⁵⁷.

Et tout cela finira par ces confidences, dans les lettres à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 18 décembre 1859 :

Ainsi le dogme de l'Immaculée Conception³⁵⁸ me semble un coup de génie politique de la part de l'Église. Elle a formulé et annulé à son profit toutes les aspirations féminines du temps. Il n'est pas un écrivain qui

³⁵⁴ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.150-151.

³⁵⁵ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.151.

³⁵⁶ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.697.

³⁵⁷ *Corr.II*, p.549.

³⁵⁸ Le Dogme de l'Immaculée Conception (dans la bulle *Ineffabilis Deus*) est un dogme catholique proclamé par le pape Pie IX le 8 décembre 1854. La Vierge Marie y est « sans tache », totalement exempte du péché originel, croyance déjà avérée chez certains Pères de l'Église au IV^e siècle.

n'ait exalté la mère, l'épouse ou l'amante. – La génération, endolorie, larmoie sur les genoux des femmes, comme un enfant malade. On n'a pas l'idée de la *lâcheté* des hommes envers elles ³⁵⁹!

Et le 16 janvier 1866 :

Quant aux parties basses du corps social, vous ne les élèverez jamais. Quand le peuple ne croira plus à l'Immaculée Conception, il croira aux tables tournantes. Il faut se consoler de cela et vivre dans une tour d'ivoire. Ce n'est pas gai, je le sais ; mais, avec cette méthode, on n'est ni dupe ni charlatan ³⁶⁰.

Il y a donc bien, pour Flaubert une dissociation entre ce qui relève de la stratégie de manipulation politique, la superstition, et un thème d'inspiration artistique et poétique. Puisqu'il ne faut être la dupe de rien ni de personne, autant s'enfermer pour écrire, et se moquer des personnages que l'on invente, dans un roman qui exploite le comique d'idée, belle manière de tourner définitivement en dérision le mythe de la Vierge à l'enfant. S'il ne faut pas croire en l'Immaculée, il faut rester sensible à l'image inspirante et au symbole générateur d'idées : honnie soit la foule crédule, mais béni soit le créateur solitaire qui rit de tout. *Bouvard et Pécuchet* nous en donne un bel exemple. D'abord, lors de la Messe de Minuit qui les détourne du suicide (ils avaient conjointement décidé de se pendre), ils sont touchés par la grâce divine :

Ils écoutèrent l'Évangile et le *Credo*, observaient les mouvements du prêtre. Cependant les vieux, les jeunes, les pauvresses en guenilles, les fermières en haut bonnet, les robustes gars à blonds favoris, tous priaient, absorbés dans la même joie profonde, et voyaient sur la paille d'une étable rayonner comme un soleil le corps de l'Enfant-Dieu. Cette foi des autres touchait Bouvard en dépit de sa raison, et Pécuchet malgré la dureté de son cœur ³⁶¹.

Flaubert s'est constamment interrogé sur la religion, comme en témoignent des œuvres de jeunesse comme *Rêve d'enfer* (1837), *La Danse des morts* (1838), *Smar* (1839), auxquelles s'ajoutent évidemment les trois versions de *La Tentation de saint Antoine* (1849, 1856, 1874). À travers l'expérience de Bouvard et Pécuchet, il montre comment peut naître le sentiment religieux : le spectacle de la pratique rituelle cause une émotion génératrice du sentiment intérieur de la croyance en quelque chose qui serait supérieur à l'homme et que tout un chacun partagerait. La sensibilité aux formes religieuses prises par le dogme catholique se réveille chez les deux bonshommes quand ils contemplent : « sur la paille d'une étable », « le corps de l'Enfant-Dieu » dans son rayonnement, et surtout la « foi des autres » qui, par phénomène d'empathie, les touche. Formes religieuses, sentiment religieux, sentiment intérieur d'empathie

³⁵⁹ *Corr. III*, p.65.

³⁶⁰ *Corr. III*, p.479.

³⁶¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p. 543.

sont associés de façon indissoluble, et c'est tout naturellement que la messe de la nuit de la Nativité les dispose à la croyance :

L'hostie fut montrée par le prêtre, au bout de ses deux bras, le plus haut possible. Alors éclata un chant d'allégresse, qui conviait le monde aux pieds du Roi des Anges. Bouvard et Pécuchet involontairement s'y mêlèrent ; et ils sentaient comme une aurore se lever dans leur âme³⁶².

La foi leur vient inévitablement dans des circonstances où s'observe l'instinct grégaire lors d'un culte qui célèbre, on ne s'en étonnera pas, la naissance d'un enfant, fût-il un « Enfant-Dieu ». Aussi le mysticisme religieux est-il ramené à sa réalité psychologico-sociale, et si les deux bonshommes ne manquent pas de tomber dans une piété chrétienne suivie d'une crise de dévotion, la cause en est fort simple³⁶³ : l'enthousiasme répond à un besoin. Ils vont ainsi idéaliser la Vierge à l'enfant, s'improviser pèlerins et se rendre à Notre-Dame de la Délivrande. L'auteur les décrit dans la chapelle, à la messe :

Pécuchet, incliné sur son prie-Dieu, répondait aux amen. Pendant l'élévation il supplia Notre-Dame de lui envoyer une foi constante et indestructible. Bouvard, dans un fauteuil à ses côtés, lui prit son Eucologe et s'arrêta aux litanies de la Vierge. « Très pure, très chaste, vénérable, aimable, puissante, clément, tour d'ivoire, maison d'or, porte du ciel, étoile du matin... » Ces mots d'adoration, ces hyperboles l'emportèrent vers celle qui est célébrée par tant d'hommages. Il la rêva comme on la figure dans les tableaux d'église, sur un amoncellement de nuages, des chérubins à ses pieds, l'Enfant-Dieu à sa poitrine ; mère des tendresses que réclament toutes les afflictions de la terre ; idéal de la femme transportée dans le ciel ; car, sorti de ses entrailles, l'homme exalte son amour et n'aspire qu'à se reposer sur son cœur³⁶⁴.

Après leurs aventures décevantes dans les méandres de la philosophie, Bouvard et Pécuchet en viennent donc à la croyance et à l'exaltation mystique liée au culte de la Vierge à l'enfant. Rappelons par ailleurs que dans le roman, il n'est jamais question de la mère des deux personnages, lesquels donneraient l'impression d'être nés sans mère. Il leur faut donc une mère de substitution, et quoi de mieux, pour entretenir un rapport imaginaire avec une figure maternelle, qu'une mère divine, « idéal de la femme transportée dans le ciel » ? Ainsi Bouvard et Pécuchet peuvent-ils redevenir des enfants, ceux de la mère universelle, « se reposer sur son cœur », et épancher ainsi toutes leurs aspirations à la tendresse.

³⁶² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.543.

³⁶³ Si Flaubert est foncièrement anticlérical, il n'en est pas moins respectueux du sentiment qui anime le besoin de croire en l'homme, comme il l'explique dans une lettre adressée à Laure de Chantepie, en 1857 : « Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottise. J'y découvre, moi, nécessité et instinct. » (*Corr.II*, p.698.)

³⁶⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p. 549-550.

Existe-t-il une part de vierge sainte, de madone *glykophilousa* en chaque mère ou en chaque femme désireuse d'expérimenter la maternité ? La question est, à l'évidence, posée par Flaubert, au travers de personnages féminins qui aspirent à une sorte de sublime maternel que nous allons tenter de définir.

1.4.2. Maternité et désir de sainteté : Emilie Renaud dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, Emma Bovary et la Sachette.

Ce brave organe génital³⁶⁵ est le fond des tendresses humaines ;
ce n'est pas la tendresse, mais c'en est le *substratum*
comme diraient les philosophes³⁶⁶.

L'amour que l'on dit « platonique » existe-t-il vraiment ? Peut-on croire qu'il soit possible que deux êtres s'aiment uniquement par l'esprit et qu'ils excluent de leur relation tout contact charnel ? Non, répond Flaubert, et le cours de sa réfutation débouche sur le sujet de la maternité. Toute « passion de tête » serait donc suspecte et Flaubert de dire que :

Jamais aucune femme n'a aimé un eunuque et si les mères chérissent leur enfant plus que les pères, c'est qu'ils leur sont sortis du ventre, et le cordon ombilical de leur amour leur reste au cœur sans être coupé. Oui, tout dépend de là, quelque humiliés que nous en soyons³⁶⁷.

Selon Flaubert, la génitalité, autrement dit la reproduction sexuée, de laquelle dépend naturellement la maternité, serait à la base de tout sentiment affectif. L'amour d'une mère pour son enfant peut se définir comme une forme de lien d'attachement normalement produit par un ensemble de comportements stimulés par un dévouement instinctif, en vue de satisfaire les besoins nécessaires du nourrisson ; le soin permanent pour assurer au bébé le bien-être, la chaleur, le confort, la quiétude agréable dans la douceur de vivre, bref toute expression de

³⁶⁵ L'utérus des femmes.

³⁶⁶ *Corr.II*, p.159.

³⁶⁷ *Corr.II*, p.159.

tendresse s'explique par des causes purement organiques et matérielles³⁶⁸. Pour Flaubert, l'amour trouve donc son origine exclusive dans la matière, ses principes sont « mécaniques » et, pour reprendre les termes du cartésianisme, ses causes relèvent des seules notions d'étendue et de mouvement. Croire en l'amour éthéré, immatériel, spirituel, éternel et absolu est finalement risible. Doit-on conclure que l'idolâtrie dédiée à la mère est absurde ? Dans une lettre que Flaubert adresse à Ernest Feydeau le 11 janvier 1859, il écrit :

*Le culte de la mère sera une des choses qui fera pouffer de rire les générations futures*³⁶⁹.

Il n'empêche que ses textes, bien souvent ironiques, vont prendre en compte la tradition séculaire qui consiste à idéaliser le sentiment maternel et vont édifier d'abord un modèle de femme dévouée à autrui, principalement à l'enfant, jusqu'à atteindre la sainteté comme dans le cas le plus abouti de Félicité dans *Un cœur simple*, comme nous le verrons plus loin. Flaubert crée en effet un personnage de servante dont la vie entière est consacrée à un maître, une maîtresse, des enfants, une famille... Il nous propose un premier exemple de type de personnage dans une œuvre de jeunesse datée de décembre 1836 : il s'agit, écrit-il, d'un « conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes », *Rage et impuissance*. Ce conte met en scène le docteur Ohmlyn, médecin au village de Mussen dans les Alpes. Fatigué par une journée de travail et souffrant d'une rage de dents, désirant dormir, le bon docteur prend de l'opium. Il ne se réveille pas, on le croit mort, on l'enterre. C'est dans sa tombe qu'il ouvre l'œil, il comprend la situation, la colère d'avoir été enterré vivant le submerge, il constate son impuissance et meurt dans un rire affreux et grotesque³⁷⁰. Or, la nouvelle met en scène un personnage très intéressant : c'est celui de la vieille servante au sublime dévouement, que Flaubert nomme Berthe. Dans les jours qui suivent l'enterrement de son maître, comme le chien du médecin ne cesse de creuser la tombe, le fossoyeur, agacé, finit par déterrer le cercueil : aussi l'on se rend

³⁶⁸ Au-delà de la permanence de la « viande yukienne », Flaubert avait vu juste : la recherche en biochimie scientifique et médicale a démontré qu'il existe effectivement une hormone dite « de l'amour, de la confiance, du lien filial, conjugal et social », l'ocytocine, un octopeptide sécrété par le lobe postérieur de l'hypophyse, synthétisé dans l'hypothalamus, qui se comporte dans le cerveau comme un neuropeptide, et qui permet en outre d'activer les canaux lactifères de la glande mammaire et de stimuler l'émission de lait, ainsi que les contractions utérines au moment de l'accouchement. Cette hormone, par le système dopaminergique, est produite chez les femelles des mammifères et favorise l'instinct protecteur envers les petits. L'effet de l'ocytocine s'observe nettement chez les êtres humains et les études ont mis en évidence cet effet sur la sexualité, la confiance, l'empathie, la générosité, le lien conjugal et social, et la réactivité au stress. (Voir Anthony Lane, Olivier Luminet, Moïra Mikolajczak, « Psychoendocrinologie sociale de l'ocytocine : revue d'une littérature en pleine expansion », *L'Année psychologique*, 2013/2 (Vol. 113), p. 255-285.)
URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2013-2-page-255.htm>

³⁶⁹ *Corr.III*, p.5.

³⁷⁰ Préfiguration du rire d'Emma quand elle meurt.

compte que le docteur Ohmlyn est mort en riant. Berthe devient folle de douleur, les villageois l'appelleront « Berthe la Folle ». Elle se suicide en se jetant dans un torrent. Voici le portrait qu'en fait Flaubert :

C'était une de ces bonnes et honnêtes filles qui naissent et meurent dans les familles, qui servent leur maître jusqu'à la mort, *prennent soin de ses enfants et les élèvent*³⁷¹.

Prendre soin des enfants est une voie pour atteindre la sainteté. Aussi dans *Smar* voit-on une femme (sans nom), préfiguration d'Emma Bovary dans le sens où elle est décrite comme déçue de son existence, rêvant d'une vie meilleure, tout en cherchant une forme de rémission grâce à ses enfants. C'est le personnage du dieu du grotesque, l'éternel Yuk, qui, narquois, commence par résumer cet état d'insatisfaction mélancolique :

Oui, il faut bien se résigner, n'est-ce pas ? Mais pour cela le cœur est lourd ! Tout en faisant le ménage on est triste, et de grosses larmes vous remplissent les yeux : « Si le sort avait voulu pourtant, je serais autre, mon mari serait beau, grand, joli cavalier, aux sourcils noirs et aux dents blanches, à la bouche fraîche ; pourquoi donc n'ai-je pas eu ce bonheur ^{372?} »

Et la femme répond :

Chaque jour je me reproche ces pensées comme un crime ; j'embrasse mes enfants pour me ramener à quelque chose de plus saint, mais hélas ! je vois toujours passer devant moi cette image tendre, confuse et voilée³⁷³.

Car pour guérir une femme de ses tentations romantiques et romanesques, les enfants pourraient bien servir de remède. Il s'agit de parvenir à la sainteté grâce à l'enfant vu comme le garant de la vertu et le fait d'être mère aimante et dévouée devrait permettre l'expiation de pensées jugées coupables. Cette morale, nous la reconnaissons, est toute d'inspiration judéo-chrétienne : la femme, coupable dans *La Genèse* du péché originel puisqu'elle a succombé à la tentation, se rachète par la maternité. « Croissez et multipliez ! » dit Dieu après avoir expulsé Adam et Ève du Paradis. Le devoir de mettre ses désirs uniquement au service de la procréation s'impose et l'enfantement seul permettra l'accomplissement spirituel d'une femme et assurera son bonheur. Aussi, dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, Émilie Renaud, qui n'a pas d'enfant, doit-elle se racheter une vertu en maternant ceux d'autrui :

³⁷¹ *Rage et impuissance, ODJ*, p.175. C'est nous qui soulignons. Le portrait de Berthe est sans doute inspiré de la servante des Flaubert dans la vie réelle : Béatrix-Caroline Hébert, dite « Julie » (1808-1883), qui reste toute sa vie durant dévouée au service de la famille Flaubert, puis de Gustave à Croisset.

³⁷² *Smar, ODJ*, p.545.

³⁷³ *Smar*, p.546.

Elle n'avait pas *le bonheur d'être mère* mais elle adorait les enfants. S'il en venait quelquefois chez elle c'était des caresses, des chatteringes et des bonbons à n'en plus finir³⁷⁴.

L'usage des italiques pour dire que Madame Renaud n'a pas d'enfant est évidemment ironique ici : ce procédé typographique, fréquent chez Flaubert, marque une distance entre l'auteur-narrateur et un locuteur qui est autre, mais dont il reprend les paroles. Les italiques nous alertent sur le fait que l'expression « le bonheur d'être mère » pourrait être celle du personnage, Madame Renaud elle-même, ou celle de n'importe qui. Cette formule « cliché », digne du *Dictionnaire des Idées reçues*, appartient au langage de tout le monde, et signale que Flaubert se moque de la croyance selon laquelle être mère garantit le bonheur d'une femme : « idée reçue », parce qu'il faut bien se soumettre à l'injonction sociale et regretter de ne pas connaître le bonheur d'être mère ! Alors, puisqu'Émilie Renaud n'a pas d'enfant, elle prendra des poses maternelles avec son amant, le jeune Henry, élève de son mari. Nombre de fois dans le roman, elle l'appelle « enfant », le cajole, le berce, minaude, et, sur le bateau qui les mène tous deux à New-York puisqu'ils ont décidé de fuir la France pour s'installer en Amérique, Émilie se comporte comme une petite maman auprès d'Henry qui souffre du mal de mer :

Le pauvre enfant ! quel œil désolé il tournait vers elle, et comme sa main défaillante cherchait sa main durant ces longues heures pénibles où l'angoisse le roulait, comme en une mer de douleurs. Parfois cependant quand elle s'approchait de lui et lui touchait sa tête endolorie, l'amour lui réchauffait l'âme et le sourire venait éclore sur ses lèvres.

« Tu l'as voulu ! disait-il, tu l'as voulu ! tu as attaché ta vie à la mienne, vois déjà !

– Est-ce moi que tu plains, répondait-elle, de ce que je fais ce que ferait ta mère – de ce que je t'aime ? Ici nous sommes libres, Henry, je peux rester là toute la nuit, toute la journée à te regarder et à te consoler. Dors, enfant, dors, repose-toi, tu seras mieux tantôt³⁷⁵. »

Et plus loin :

Après le dîner ils se promenaient encore, sur le pont, aux étoiles. Elle l'entourait de son manteau et ils marchaient ensemble dessous, car il leur était commode pour cela, comme si on l'eût fait exprès. C'était bien un de ces exquis vêtements qui savent l'histoire de toute une existence de femme, vêtements pleins de souvenirs, beaux autrefois, faits alors pour être jetés sur des épaules nues à la sortie du bal, pour que l'hermine brille sur la peau et que le satin glisse sur les chairs – puis qu'on a mis en visite de temps à autre les grands jours, – qu'on a repris malgré la mode contraire, qu'on aime comme un ami, *dont les mères enveloppent leurs enfants quand ils sont petits*³⁷⁶, – dont ensuite elles se couvrent les genoux en

³⁷⁴ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.846.

³⁷⁵ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.979.

³⁷⁶ C'est nous qui soulignons.

voyage, – lambeaux de sentiments, d'affection, de passion, de rêverie et de folies qu'on use jusqu'à la corde et qu'on ne donne pas aux pauvres³⁷⁷.

Émilie Renaud, pour s'occuper pendant la traversée, multiplie les activités régulières sur le bateau. Elle brode, donne à manger aux poulets, et puis un jour, a l'idée de faire de la pâtisserie qui est trouvée excellente par tout le monde :

C'était quelque chose de la mère de famille sans enfants et de la vierge sans virginité³⁷⁸.

Flaubert recourt à deux oxymores pour exprimer le caractère de son personnage : mère sans enfant, vierge sans virginité, paradoxes qu'Émilie dépasse en assumant les responsabilités des mères les plus nobles auprès d'autrui et en se conformant à l'image traditionnelle de la femme dévouée, altruiste, bienveillante, bref, celle qui incarne les valeurs chrétiennes de la charité. En fuite avec son amant, Madame Renaud n'en est pas moins une honorable sainte, grâce aux sentiments maternels qui se développent en elle et dont elle fait la preuve.

Au-delà de toute morale, Flaubert est indiscutablement sensible à la figure de la mère, et il peut exister chez lui une attention particulière – une réelle compassion – à une forme de sainteté douloureuse, à un sublime maternel triste, sans ironie aucune, comme l'observation qu'il fait d'une jeune veuve, hôtesse chez laquelle Du Camp et lui mangent des huîtres, à Cancale, durant le voyage en Bretagne (1847) :

L'hôtesse était une pauvre femme vêtue de noir qui avait perdu son mari la semaine dernière, et sa fille il y avait trois jours. Dans un fauteuil de paille, au coin de la fenêtre, elle reste sans bouger ni se soucier des pratiques, à regarder par les carreaux la mer où n'apparaît plus la barque de son mari, et ce quai vide où jouent maintenant les enfants des autres³⁷⁹.

Singulière empathie de Flaubert avec cette mère immobile au regard perdu, veuve du mari comme de l'enfant... Dans la même œuvre, quelques lignes plus loin, nous trouvons une autre figure de mère qui tempère celle-là, le portrait d'une certaine Madame Maillard, l'hôtesse à Saint-Malo, femme si apprêtée et couverte de tant de bijoux qu'elle paraît louche et suspecte :

Sotte présomption ! erreur des jugements ! Mme Maillard est la meilleure mère de famille du monde, et la plus tendre épouse du département, y compris des îles de la côte. Elle a quatorze enfants qu'elle élève dans le travail et dans les bons principes. Sa fille aînée fait les desserts, et son second fils est parti à Jersey apprendre l'anglais, afin de pouvoir un jour servir d'interprète dans la maison³⁸⁰.

³⁷⁷ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.979.

³⁷⁸ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.980.

³⁷⁹ *Par les champs et par les grèves*, *O.C.II*, p.245.

³⁸⁰ *Par les champs et par les grèves*, *O.C.II*, p.246-247.

Autrement dit, on peut se couvrir de bijoux, ressembler à une tenancière de maison close, et s'avérer être une mère parfaite ! Flaubert reconnaît son erreur de jugement : l'habit ne fait pas la mère, les apparences sont trompeuses et la sottise consiste à s'y laisser prendre. Mais c'est l'occasion d'en faire part grâce à l'écriture, et les images de mères bien réelles qui retiennent l'attention de Flaubert lors de ses voyages sont nombreuses. Ce sont celles des femmes avec enfants rencontrées çà et là : nourricières ou berceuses, que Flaubert présente comme si elles étaient des figures de tableaux de genre. Il émane d'elles une beauté particulière, et le texte, simple, dépouillé, dans une esthétique fondée sur l'économie descriptive, propose des esquisses à la façon d'un carnet de croquis où le peintre, en voyageant, fixerait des visions. Par exemple, cette évocation de l'abondance, à Tafah :

Gens qui viennent apporter du lait, des poulets, de petits paniers et des boucliers en peau de crocodile et l'hippopotame – une femme marchant avec un pot de lait sur la tête et son enfant sur le bras gauche – le bras droit est découvert³⁸¹.

Puis, dans une lettre adressée de Patras à sa mère en février 1851, Flaubert raconte qu'il est logé chez un pappas grec, il décrit la pièce commune où toute la famille et Maxime et lui couchent (tas de blé, outres de vins, fromages secs, oignons enfilés à des cordes, etc.), il écrit :

Dans un coin, une femme berçait un enfant dans un tronc d'arbre creusé. – Ces sortes d'auge servent à la fois de berceau, de pétrin et de vase à faire la lessive³⁸².

Comme il est réceptif à toutes les représentations de la Vierge à l'enfant dans l'art, Flaubert est sensible à tout ce qui évoque une maternité sanctifiée : une femme qui berce son enfant dans une auge rappelle-t-elle une scène de la Nativité ? Est-ce une crèche vivante, comme Flaubert en peint une dans *Bouvard et Pécuchet* ? Les notes de voyage nous éclairent sur ce que l'on voit dans cette chambre commune :

Toute la famille, qui l'habite, a passé la nuit dehors, avec les muletiers et l'ironique cuisinier, dont les chalouars blancs sont maintenant noirs de boue ; aussi, le matin, les femmes et les enfants viennent-ils en grelottant se chauffer à nos tisons. À travers la crasse qui les couvre on distingue quelques-uns de leurs traits, qui seraient beaux peut-être s'ils n'étaient si sales ; mais quelle saleté ! cela dépasse tout ce que j'ai vu jusqu'à présent ! La jeune femme du lieu met son marmot dans son berceau, tronc d'arbre creusé, à peine dégrossi, et le dandine auprès du feu : la forme de ce berceau me rappelle les pirogues de la mer Rouge³⁸³.

³⁸¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.691.

³⁸² *Corr.I*, p.747.

³⁸³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.897.

La saleté, l'enfant au berceau, la femme qui se dandine : nous voyons réapparaître ces motifs dans l'épisode de la visite chez la nourrice de *Madame Bovary* où Emma, mère de fiction, tente d'approcher le modèle maternel. En manière de repentance consciente, dès lors qu'elle s'est rendu compte qu'elle était amoureuse de Léon, après l'épisode de la visite à la filature, Emma endosse le rôle de la mère sublime :

Elle retira Berthe de nourrice. Félicité l'amenait quand il venait des visites, et Mme Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques, qui, à d'autres qu'à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de *Notre-Dame de Paris*³⁸⁴.

Tout lecteur qui subirait l'illusion réaliste se dirait qu'Emma a forcément lu (contrairement aux Yonvillais, cibles de l'ironie flaubertienne) *Notre-Dame de Paris*, d'abord parce qu'à Tostes, elle avait prénommé sa chienne Djali, nom de la chèvre d'Esméralda, ensuite parce que le sentiment éprouvé à l'égard de sa fille est exalté pour ressembler à celui de la Sachette, comme le précise Flaubert. La Sachette ou « Sœur Gudule » n'est autre que Paquette la Chantefleurie, ce personnage qui vit volontairement recluse dans le trou-aux-rats, près de la cathédrale. Mahiette, autre personnage du roman, conte à ses amies l'histoire de cette Paquette, dite Sachette, à laquelle les égyptiens ont volé l'enfant (une magnifique petite fille qui n'est autre qu'Esméralda) pour lui substituer le monstrueux Quasimodo. Enlèvement, enfant échangé, folie, réclusion : la destinée de la Sachette est malheureuse, car la pauvre femme, qui incarne l'amour maternel infini, ne se remet jamais de la perte de son enfant et conserve précieusement un petit chausson de bébé, souvenir impérissable de sa fille perdue³⁸⁵. Emma s'identifie au personnage du roman de Victor Hugo, et affecte une attitude calquée sur le sublime romanesque : elle se veut mère de famille parfaite et exhibe bras et jambes de sa fille devant les visiteurs, comme pour s'enorgueillir de la bonne constitution de la fillette, tout en se prouvant à elle-même que l'enfant n'a pas été échangé contre un bossu hideux³⁸⁶. Grâce au style indirect

³⁸⁴ *Madame Bovary*, O.C.III, p.243.

³⁸⁵ Flaubert admire Victor Hugo. Dans une lettre à Louise Colet datée du 15 juillet 1853, il écrit : « Quelle belle chose que *Notre-Dame* ! j'en ai relu dernièrement trois chapitres, le sac des Truands entre autres. C'est cela qui est fort ! je crois que le plus grand caractère du génie est, avant tout, *la force*. » (*Corr.II*, p.385.)

³⁸⁶ Ce passage est évidemment un argument réfutant la thèse de Guillaume Drouet qui suppose que Berthe est un enfant présentant toutes les caractéristiques d'un « changelin », c'est-à-dire un enfant échangé, difforme, dont la mère biologique ne serait pas Emma. Voir l'article « Du fœtus au changelin », actes du colloque du 16 au 17 novembre 2006, « Madame Bovary et les savoirs », édition Pierre Louis Rey et Gisèle Séginger, Sorbonne Nouvelle, Paris.

<https://books.google.fr/books?id=JphkCh4b14gC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=guillaume+drouet+du+foetus+au+changelin&source=bl&ots=lyHqwrVARY&sig=ACfU3U1I1zDqJFOVkBwXhgG96bBgjYpHGQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewim743bz5r0AhUqyYUKHbkQA5sQ6AF6BAgIEAM#v=onepage&q=guillaume%20drouet%20du%20foetus%20au%20changelin&f=false>

libre, le lecteur a connaissance du discours d'Emma en ces circonstances : l'amour qu'elle se flatte de ressentir pour Berthe s'étend à tous les enfants, prétendument adorés, et qui sont « sa consolation », « sa joie », « sa folie ». Les démonstrations d'amour filial et la poétisation théâtrale des sentiments maternels sont-elles suffisantes pour qu'Emma se persuade qu'elle aime sa fille ? Le chapitre qui suit, dans le roman, donne la preuve flagrante que sans public susceptible d'admirer sa vertu, Emma se défait de son rôle et, seule avec Berthe, cesse d'incarner l'image de la mère exemplaire pour être elle-même, une femme dont le comportement n'indique aucune tendresse maternelle.

Cependant, après la liaison adultère et la rupture avec son amant, quand Emma, espérant les secours de la religion, veut « devenir une sainte³⁸⁷ », dans l'espoir d'une rédemption, l'attention qu'elle prête à Berthe recommence et s'étend aux autres enfants. :

Alors, elle se livra à des charités excessives. Elle cousait des habits pour les pauvres ; elle envoyait du bois aux femmes en couches ; et Charles, un jour en rentrant, trouva dans la cuisine trois vauriens³⁸⁸ attablés qui mangeaient un potage. Elle fit revenir à la maison sa petite fille, que son mari, durant sa maladie, avait renvoyée chez la nourrice. Elle voulut lui apprendre à lire³⁸⁹ ; Berthe avait beau pleurer, elle ne s'irritait plus. C'était un parti pris de résignation, une indulgence universelle. Son langage, à propos de tout, était plein d'expressions idéales. Elle disait à son enfant :

« Ta colique est-elle passée, mon ange ? »

Mme Bovary mère ne trouvait rien à blâmer, sauf peut-être cette manie de tricoter des camisoles pour les orphelins, au lieu de raccommoder ses torchons³⁹⁰.

Emma transforme donc sa maison en un lieu où s'exerce l'une des trois vertus théologiques : la Charité chrétienne, dont les représentations allégoriques nous font voir une femme les bras ouverts pour mieux accueillir les enfants affamés qui se pressent à ses pieds, et la poitrine dénudée où s'accrochent des nourrissons qu'elle allaite. Aussi Flaubert place-t-il Emma au centre de tableaux dits « de Miséricorde », tels que la peinture hollandaise du XVII^e siècle ou les images pieuses misérabilistes de son siècle peuvent nous en montrer : généreuse, Emma réchauffe les femmes qui accouchent, « adopte » pour les nourrir trois polissons (le terme « vaurien » serait employé par Flaubert pour sa valeur hypocoristique et aurait une portée

³⁸⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.339.

³⁸⁸ Ces enfants qui vont par trois rappelleraient-ils, par dérision cynique, les trois vertus théologiques qu'Emma s'efforce d'avoir (Charité, Espérance et Foi) ou figurent-ils, par leur nombre, l'équilibre triangulaire des compositions iconographiques qui représentent la Charité accompagnée de trois enfants ? Sont-ce les enfants de l'hagiographie de Saint Nicolas telle qu'on peut la lire dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine ou dans « La complainte de Saint Nicolas », chanson collectée par Gérard de Nerval dans la province du Valois et publiée dans la revue *La Sylphide* du 4 juin 1842 ? (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k146593k/f99.image>)

³⁸⁹ Pour l'apprentissage de la lecture, voir le chapitre consacré aux « questions d'éducation ».

³⁹⁰ *Madame Bovary*, O.C.III, p.340.

caressante), coud pour les pauvres et tricote pour les orphelins : autant de mises en scène édifiantes où les enfants sont les attributs symboliques de celle qui veut témoigner ostensiblement de sa haute élévation spirituelle. L'enfant devient donc le faire-valoir de la vertu chrétienne : Emma nourrit celui qui a faim, couvre celui qui est nu, accueille celui qui n'a pas d'abri... La question que la mère pose à sa fille, (rapportée au style direct, fait assez rare chez Flaubert pour être remarqué, elle avait été censurée par *La Revue de Paris* et fut rétablie ensuite dans l'édition originale) et qui pourrait détruire d'un seul coup les aspirations d'Emma au ravissement des Bienheureux tant elle est triviale et grossière, « Ta colique est-elle passée, mon ange ? », est chargée de l'ironie mordante de Flaubert. En effet, elle rapproche dans la même phrase deux termes qui se heurtent tant leurs charges sémantiques sont éloignées : un ange, dépourvu de fonctions digestives, ne souffre pas de colique. Cependant, « colique » et « ange » associés peuvent être aussi considérés comme un signe supplémentaire de dévotion religieuse. En effet, si l'évocation des fonctions naturelles du corps de la petite Berthe (qu'Emma, dans un passage précédent du texte, a pourtant jugée laide : nous y reviendrons) devenue « ange » éthéré ici relève d'un burlesque évident, lequel ridiculise d'un coup la dévotion béate de la mère, il s'avère que dans les codes picturaux, la représentation de la défécation de l'enfant et son nettoyage³⁹¹ sont symboliques du passage du sale au propre, du péché à la pureté morale. S'inquiéter de la colique d'un enfant est par conséquent révélateur d'une inquiétude morale et d'un effort consenti pour parvenir au salut de l'âme.

Emma est donc l'incarnation de la Charité à Yonville, et, s'entourant d'enfants perdus, elle touche au sublime. C'est d'ailleurs ce que veut l'allégorie de la Charité dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849 :

LA CHARITÉ : Je vais dans la neige chercher les petits enfants qui pleurent abandonnés au coin des bois³⁹².

Mais il n'est pas dans la nature de Madame Bovary de sentir en soi l'appel constant du sublime maternel. Celle en qui réside vraiment la vertu est Marie Arnoux, personnage dont la dévotion maternelle fait la grandeur autant que le malheur.

³⁹¹ Voir à ce sujet les enfants dans la peinture hollandaise de la Renaissance et de l'âge baroque, et notamment les enfants nus nettoyés par leur mère (comme dans le célèbre tableau *Le Roi boit* de Jacob Jordaens) : loin de n'être qu'une représentation impudique et grossière dans les scènes de genre, ils sont les symboles du passage de la saleté à la propreté, et débarrassés de la souillure, ils illustrent la bonne moralité de leurs parents et de la famille.

³⁹² *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.432.

1.4.3. Marie Arnoux transcendée par ses enfants.

Souvent les personnages étrangers à la famille permettent l'expression d'un point de vue nouveau et particulier sur l'enfant, par la relation qu'ils entretiennent avec lui. Dans *Madame Bovary*, Flaubert a esquissé le tableau de Léon montrant un certain attachement pour la petite Berthe par exemple. Mais c'est surtout dans *L'Éducation sentimentale* (1869) que nous voyons le personnage de la petite Marthe créer paradoxalement un lien entre sa mère et Frédéric Moreau, en même temps qu'elle constitue un obstacle à la relation puisque, mariée et mère de famille, Marie Arnoux reste inaccessible. Nous le constatons dès l'incipit du roman, car avant même de rencontrer la femme dont il va tomber follement amoureux, Frédéric fait sans le savoir la connaissance du mari et entend parler d'une demoiselle – une enfant qui pleure ; autrement dit, sur le chemin qui conduit à Marie se dressent d'abord deux barrières, deux gardiens de la vertu : le mari et l'enfant. Frédéric rencontre premièrement Jacques Arnoux, qui l'impressionne, et la conversation entre les deux hommes est interrompue précisément à cause de l'enfant :

Frédéric éprouvait un certain respect pour lui, et ne résista pas à l'envie de savoir son nom. L'inconnu répondit tout d'une haleine :

« Jacques Arnoux, propriétaire de *L'Art industriel*, boulevard Montmartre. »

Un domestique ayant un galon d'or à la casquette vint lui dire :

« Si Monsieur voulait descendre ? Mademoiselle pleure. »

Il disparut³⁹³.

Absente aux yeux de Frédéric, mais présente par la parole, une « demoiselle » est là, évoquée par le domestique venu prévenir Arnoux. Flaubert brouille les pistes, car le lecteur pourrait penser qu'il s'agit d'une vraie demoiselle, une jeune fille à marier par exemple, dont le jeune homme pourrait bien tomber amoureux. Mais c'est une autre femme qui provoque le coup de foudre et c'est au moment où Frédéric est tout entier soumis aux effets de ce choc amoureux qu'il va comprendre peu à peu (en même temps que le lecteur) quels sont les liens de parenté entre les personnages. La mystérieuse « Mademoiselle » n'est qu'une enfant de sept ans, et l'« apparition » est sa mère :

Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande. L'enfant, dont les yeux roulaient des larmes, venait de s'éveiller. Elle la prit sur ses genoux.
« Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt ; sa mère ne l'aimerait plus ; on lui

³⁹³ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.153.

pardonnait trop ses caprices. » Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition³⁹⁴.

Ce n'est qu'après l'éblouissement que cause la vision de Marie Arnoux que Frédéric voit la fillette, l'enfant de la femme aimée, prolongation d'elle-même. Cette « Mademoiselle » qui nous était cachée l'instant d'avant est donc une enfant en larmes. Pourquoi la fillette pleure-t-elle ? Peut-être précisément parce qu'elle vient de s'éveiller d'un sommeil, information que prend en charge le narrateur omniscient ou que devine Frédéric, qui découvre tour à tour la servante noire et l'enfant. Mais qui vient de s'éveiller en définitive ? N'est-ce pas Frédéric qui tout à coup, frappé par une passion subite, sent en lui se révéler un état nouveau ? De même, qui juge la « petite fille, déjà grande » ? Flaubert ou son personnage ? L'âge de l'enfant nous est communiqué par le discours de sa mère rapporté au style indirect libre : elle va avoir sept ans, donc il s'agit bien d'une « petite fille » mais sa taille est probablement plus grande que celle d'autres fillettes du même âge. Or, si l'enfant est bien trop grande pour être prise sur les genoux de sa mère et consolée, c'est la générosité et la bonté maternelle de Marie Arnoux qui sont par conséquent doublement mises en valeur : non seulement elle apporte un réconfort moral à son enfant, mais elle le fait inconditionnellement, malgré sa carrure. En cela, si Frédéric éprouve une certaine empathie pour l'enfant qui pleure, (ce qui a été préparé en amont par la prévenance du domestique) et si, de manière diffuse ou inconsciente, un soulagement est nécessaire, alors son désir d'apaisement est immédiatement comblé par l'attention et le dévouement maternel de Marie.

Cette scène de consolation est exemplaire dans la mesure où elle contribue à idéaliser davantage le personnage de la mère, car la façon dont Marie Arnoux s'adresse à sa petite fille est particulièrement émouvante. Certes, son discours subit la modification stylistique due au style indirect libre, et l'aspect formel et sémantique des paroles de Marie telles qu'elles ont été entendues par Frédéric en est brouillé. Du reste, on ne sait pas exactement qui rapporte ces paroles placées entre guillemets³⁹⁵ (comme un discours direct), l'auteur ou le personnage ? Le lecteur peut donc imaginer un discours caché, peut-être constitué de mystérieux énallages. Par exemple, l'usage de la troisième personne « Mademoiselle », « elle », au lieu de « tu », puis

³⁹⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.155. Il est à noter que l'image de la servante accompagnée de l'enfant se fixe dans la mémoire de Frédéric. Plus loin dans le roman, Flaubert décrit la vie parisienne de son héros alors étudiant en Droit : « Une négresse, qu'il croisa un jour dans le jardin des Tuileries tenant une petite fille par la main, lui rappela la négresse de Mme Arnoux. Elle devait y venir comme les autres ; toutes les fois qu'il traversait les Tuileries, son cœur battait, espérant la rencontrer. » (p.171.)

³⁹⁵ Guillemets absents dans le manuscrit. Flaubert les ajoute dans la version définitive, peut-être pour superposer au discours indirect libre un étrange discours direct qui serait alors celui rapporté par Frédéric, mais subissant les modifications stylistiques exigées par l'indirect libre. Quoi qu'il en soit, le discours exact de Marie, entendu par Frédéric, reste teinté d'un certain mystère.

« sa mère » au lieu de « je », puis la modification des temps et modes verbaux par l'emploi des imparfaits au lieu du présent : « Mademoiselle n'était pas sage », « on lui pardonnait trop », voire l'imparfait du subjonctif : « quoiqu'elle eût » et l'emploi du conditionnel à valeur de futur dans le passé : « sa mère ne l'aimerait plus », pourraient renvoyer à des contenus hypocoristiques qui auraient capté singulièrement l'attention de Frédéric, au point de donner à une scène pourtant banale une dimension extraordinaire. Les paroles prononcées par Marie ont fait basculer le jeune homme dans une sorte de monde enchanté car celles-ci semblent ne pas exister pour ce qu'elles contiennent de sens³⁹⁶, mais se disent à des fins consolatrices, sans souci du contenu du message : elles sont par excellence le langage maternel intuitif, mode d'expression verbale lénifiante qui se met à la portée de la petite fille, ce qui va avoir un charme étonnant pour Frédéric, littéralement subjugué. « Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition » écrit Flaubert. D'où provient cette joie ? Qu'est-ce que le jeune homme découvre exactement et quelle est la nature de son « acquisition » ? En fait, et c'est là que Flaubert se montre fin psychologue, le langage cajolant avec lequel Marie Arnoux s'adresse à l'enfant, ce langage qui reconforte, rassure et apaise, est une sorte de nourriture de l'intime chargée d'érotisme, car il existe en effet des similitudes entre la parole régressive adressée à l'enfant et la parole amoureuse. Autrement dit, ce que découvre Frédéric grâce à l'enfant médiateur, c'est une sorte de langage nouveau³⁹⁷, enveloppant, un langage qui transgresse les règles de la conversation et qui établit un lien de complicité absolue entre celle qui parle et celui qui écoute. Marie Arnoux, sans le savoir, s'ajuste à Frédéric, tant son discours s'harmonise avec la musique intérieure que le jeune homme porte en lui et qui lui était inconnue jusqu'à lors. Si Frédéric ressent une sensation de joie extraordinaire, c'est parce qu'il fait l'« acquisition » de ce nouveau savoir, car la scène de consolation de l'être vulnérable qu'est l'enfant et à laquelle il assiste est bien sa première leçon d'éducation sentimentale. C'est, si l'on veut bien, une leçon inaugurale et cela étant, une justification (la première) du titre du roman. Cette éducation sentimentale est dispensée à l'aide d'un langage dont les qualités sont musicales : ce qui enchante Frédéric dont la réceptivité émotionnelle est déjà exacerbée par la vision de Marie. Aussi le discours indirect libre en rend-il compte par une sorte de petit couplet quasiment versifié, puisque composé de quatre syntagmes courts : « Mademoiselle n'était pas sage/quoiqu'elle eût sept ans bientôt/sa mère ne l'aimerait plus/on lui pardonnait trop ses

³⁹⁶ On ne croira pas un seul instant que Marie Arnoux n'aimera plus sa fille !

³⁹⁷ Un langage que sa mère n'a sans doute jamais pu utiliser avec lui : Flaubert, dans la suite du roman, prend soin de donner des indices au lecteur, qui se fait de Madame Moreau le portrait d'une mère marquée par le deuil du mari, distante et froide avec l'enfant. Madame Aubain dans *Un cœur simple* lui ressemble. Frédéric n'aurait ainsi jamais su ce que pouvait être la tendresse d'une mère avant cette scène.

caprices ». Notre sens de l'ouïe est sollicité, et nous pouvons en imaginer aussi bien les modulations mélodiques, que les modifications de hauteur de voix caractéristiques du « baby talk³⁹⁸ » ou encore les variations rythmiques par le ralentissement du débit en une murmuration lente : on apprendra bientôt dans la suite du roman que la voix de Marie est celle d'un contralto, qu'elle a des inflexions d'une douceur inouïe, et qu'elle sait chanter. Quoi qu'il en soit, ce couplet maternel et compassionnel est un « *carmen* » érotisé, phénomène que l'on trouvait déjà dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, à chaque fois qu'Émilie Renaud appelait Henri « enfant » par exemple, et qu'elle adoptait avec son amant des attitudes maternantes. Sur le bateau, Marie Arnoux et sa petite fille offrent donc l'image visuelle et acoustique d'une entente complice et d'un accord harmonieux (un accord « parfait »), car Marie Arnoux est mère avant tout et l'enfant l'accapare entièrement : c'est la raison pour laquelle elle ne s'aperçoit pas que son châle à bandes violettes³⁹⁹, placé derrière son dos, glisse peu à peu et menace de tomber dans l'eau, ce qui donne à Frédéric une bonne occasion de s'immiscer dans ce duo en rattrapant l'étoffe *in extremis*. Ainsi Frédéric est-il remarqué par cette mère parfaite⁴⁰⁰ ; il peut dès lors pénétrer dans l'orbe domestique où elle est enfermée avec ses enfants. Du reste, dans l'œuvre de Flaubert, Marie est le personnage féminin qui s'impose comme la plus évidente figure de la Madone *glykophilousa*, « toute sa personne » se découpant « sur le fond de l'air bleu⁴⁰¹ », vierge dont le dévouement idéal dissipe le chagrin de la fillette, laquelle retrouve sa joie de vivre et exprime son caractère espiègle :

« Ma femme, es-tu prête ? » cria le sieur Arnoux, apparaissant dans le capot de l'escalier.

³⁹⁸ Le « baby-talk » ou « infant-directed speech » ou encore « motherese » (appelé en français « mamananais ») a fait l'objet de nombreuses études anglo-saxonnes dont celle des psycholinguistes américains Henry et Lila Gleitman de University of Pennsylvania, et Elissa L. Newport de Georgetown University, qui ont à ce sujet publié un article qui fait autorité : *Mother, I'd rather do it myself: Some effects and non-effects of maternal speech style*. [Mère, je préférerais le faire tout seul : quelques effets et non-effets du style de langage maternel], Cambridge University Press, Cambridge, Janvier 1977, p.109-149.

https://www.researchgate.net/publication/243785025_I%27%27d_rather_do_it_myself_some_effects_and_non-effects_of_maternal_speech_style

³⁹⁹ Michel Pastoureau définit le violet comme étant une couleur mystique. C'est, par exemple, depuis le XIII^e siècle, la couleur dédiée aux évêques dans la chrétienté en Occident. Voir par exemple *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, éditions Le Léopard d'Or, Paris, 1989.

⁴⁰⁰ Comme le montre Lucette Czyba, le modèle de la mère parfaite chez Flaubert reste le personnage de Marie Arnoux : « Maternité et intimité domestique sont indissociables. Au service de sa famille, consacrant le plus clair de son temps, de son énergie et de son activité à ses enfants, la (bonne) mère a pour espace spécifique la maison : elle « règne » sur le foyer, n'entretient avec le monde extérieur que des rapports limités, par l'intermédiaire de son mari, et réglementés selon un code minutieux qui distingue le privé de l'officiel, l'intimité familière des obligations fixées par les conventions mondaines. Ainsi Mme Arnoux ne sort pas de chez elle pour le plaisir de se promener, mais pour faire des courses, régler des affaires ; c'est dire qu'elle reste, même à l'extérieur de sa maison, l'intendante préoccupée des intérêts de sa famille ». Lucette Czyba, « La Madone et la Lorette », *La Femme dans les romans de Flaubert, Mythe et Idéologie*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2019.

URL : <https://books.openedition.org/pul/20088?lang=fr>

⁴⁰¹ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV*, p.154.

Mlle Marthe courut vers lui, et, cramponnée à son cou, elle tirait ses moustaches⁴⁰². Les sons d'une harpe retentirent, elle voulut voir la musique ; et bientôt le joueur d'instrument, amené par la négresse, entra dans les Premières. [...] Enfin le harpiste rejeta ses longs cheveux derrière ses épaules, étendit les bras et se mit à jouer⁴⁰³.

Les sons de la harpe céleste manquaient au tableau de la Vierge à l'enfant : aussi la fillette, dont la curiosité est piquée quand la musique se fait entendre, demande-t-elle à « voir la musique » expression relevant d'une synesthésie (les termes « voir » et « musique » associant les sensations visuelles et auditives) qui semble bien être, par sa maladresse formelle, le propre du parler enfantin. En effet, Flaubert nous laisse imaginer la voix de la petite fille exprimant son désir de regarder et écouter, ce qui permet une évolution dans le récit puisqu'encore une fois, l'enfant va servir de révélateur : c'est parce qu'Arnoux satisfait la demande de sa fille que Frédéric découvre, grâce à cette médiation, les puissants effets de la musique sur Marie Arnoux :

C'était une romance orientale, où il était question de poignards, de fleurs et d'étoiles. L'homme en haillons chantait cela d'une voix mordante ; les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure ; il pinçait plus fort : les cordes vibraient, et leurs sons métalliques semblaient exhiler des sanglots, et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu. Des deux côtés de la rivière, des bois s'inclinaient jusqu'au bord de l'eau ; un courant d'air frais passait ; Mme Arnoux regardait au loin d'une manière vague. Quand la musique s'arrêta, elle remua les paupières plusieurs fois, comme si elle sortait d'un songe.

Le harpiste s'approcha d'eux, humblement. Pendant qu'Arnoux cherchait de la monnaie, Frédéric allongea vers la casquette sa main fermée, et, l'ouvrant avec pudeur, il y déposa un louis d'or. Ce n'était pas la vanité qui le poussait à faire cette aumône devant elle, mais une pensée de bénédiction où il l'associait, un mouvement de cœur presque religieux⁴⁰⁴.

Réfléchissons aux contretemps de cette musique demandée par l'enfant : Flaubert indique que « les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure », ce qui signifie qu'il est impossible d'identifier, dans la mélodie, les temps forts et les temps faibles, à cause des coups de la machine, lesquels perturbent le rythme en créant une discordance – toujours la discordance yukienne – ; or, c'est bien par le truchement de la fillette que Frédéric et Marie entendent cette musique à « fausse mesure ». Marthe, dans son innocente candeur d'enfant, ne permet-elle pas de montrer à Frédéric et à sa mère qu'ils seront toujours à contretemps ? Comme la musique du harpiste est « empêchée » par la mécanique du bateau, les futurs amoureux seront

⁴⁰² Nous ne pouvons qu'imaginer les longues moustaches à la gauloise de Flaubert et la petite Caroline qui les tire...

⁴⁰³ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.155.

⁴⁰⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.155-156.

systématiquement perturbés dans leur relation sentimentale, l'obstacle majeur étant, nous le verrons, celui de la maladie d'Eugène⁴⁰⁵.

Plus loin, toujours sur le bateau, alors que Frédéric songe au plaisir qu'il aurait à se promener avec Marie Arnoux sur des chemins de campagne, la présence et le comportement de l'enfant permettent encore d'établir un lien entre eux :

La petite fille jouait autour de lui. Frédéric voulut la baiser. Elle se cacha derrière sa bonne ; sa mère la gronda de n'être pas aimable pour le monsieur qui avait sauvé son châle. Était-ce une ouverture indirecte⁴⁰⁶ ?

Marie Arnoux s'adresse à sa fille et désigne Frédéric comme « le monsieur qui [a] sauvé son châle » : la périphrase témoigne d'une certaine reconnaissance à l'égard du jeune homme, reconnaissance qui devrait, selon la mère, être partagée par l'enfant. Or, si l'enfant n'était pas présente, le châle serait facilement investi de tout son symbolisme érotique : c'est l'équivalent du mouchoir, signe d'élection, que la femme laisse tomber pour que l'homme qu'elle choisit le recueille. Mais la présence de l'enfant complexifie la situation et lui donne un retentissement qui reste en dehors d'un seul badinage amoureux. Que Marie Arnoux adresse indirectement un remerciement au sauveur de châle par l'intermédiaire d'un discours à sa fille est ambigu. « Ouverture » ou « fermeture » définitive, Marie s'imposant par la parole à sa fille comme mère avant tout. D'ailleurs, c'est l'enfant qui détermine aussi la relation qu'elle entretient avec Arnoux, qu'elle fait apparaître aux yeux d'autrui principalement comme un père, et non comme un mari. Aussi, lors de sa fête (la sainte Angèle, le deuxième prénom de l'ange qu'est Madame Arnoux étant « Angèle »), la compagnie invitée aux festivités⁴⁰⁷ admire le mari qui vient de flatter sa femme, et Marie rectifie la teneur de ce compliment :

Tous la complimentèrent d'avoir un si bon mari.

« Ah ! c'est que je ne suis pas seule ! » répliqua-t-elle doucement, en montrant sa petite fille⁴⁰⁸.

Le « bon mari » est surtout le père de l'enfant qui est là... Marie Arnoux est entourée, et la seule chance pour Frédéric d'établir un contact avec le corps de cette femme sera de recourir à la médiation du corps de l'enfant. L'intercession indirecte et inconsciente de l'enfant avait déjà été préparée dans *Madame Bovary*, puisque, lors de la scène des adieux de Léon à Emma, la petite Berthe supplée à sa mère et est embrassée à sa place. Pour Frédéric, c'est le corps de

⁴⁰⁵ Voir dans la troisième partie, l'analyse de la maladie d'Eugène.

⁴⁰⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.157.

⁴⁰⁷ Il s'agit de la fameuse fête donnée par Arnoux à Saint Cloud en l'honneur de sa femme.

⁴⁰⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.227.

Marthe qui va servir de lien entre Marie et lui. Au retour de la fête de Saint Cloud, Frédéric se trouve en effet dans la voiture en compagnie de Marthe et sa mère :

Arnoux, qui conduisait sans attention, se perdit au milieu du bois de Boulogne. Alors, on s'enfonça dans les petits chemins. Le cheval marchait au pas ; les branches des arbres frôlaient la capote. Frédéric n'apercevait de Mme Arnoux que ses deux yeux, dans l'ombre ; Marthe s'était allongée sur elle, et il lui soutenait la tête.

« Elle vous fatigue ! » dit sa mère.

Il répondit :

« Non ! oh non ! » [...]

La voiture roulait, et les chèvrefeuilles et les seringas débordaient les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes. Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce corps d'enfant étendu entre eux. Il se pencha vers la petite fille, et, écartant ses jolis cheveux bruns, la baisa au front, doucement.

« Vous êtes bon ! dit Mme Arnoux.

– Pourquoi ?

– Parce que vous aimez les enfants.

– Pas tous⁴⁰⁹ ! »

L'image de Marthe endormie sur les genoux de Frédéric est fortement inspirée d'un semblable événement, vécu par Flaubert lui-même. En effet, l'auteur garde le souvenir d'une promenade au bois de Boulogne, au début de son idylle avec Louise Colet (juillet 1846). Les deux amants y reviennent dans les lettres qu'ils s'échangent, et dans l'une d'elles, Gustave évoque la présence d'Henriette, la fille de Louise, âgée de six ans à ce moment :

J'y repense aussi souvent à ce bon bois de Boulogne. Te souviens-tu de notre première promenade le 30 juillet ? Comme Henriette dormait sur les coussins ! Et le doux mouvement des ressorts, et nos mains, et nos regards plus confondus qu'elles⁴¹⁰.

La tendresse sincère dont Gustave Flaubert fait preuve pour la fille de sa maîtresse s'observe dans d'autres circonstances. Flaubert le rappelle dans ses lettres, exprimant par là l'affection qu'il éprouve pour la mère. Par exemple, comme Louise Colet reproche à Gustave de ne pas s'être retourné quand ils se sont quittés après un rendez-vous, Flaubert lui répond en précisant ce qui s'est passé :

⁴⁰⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.230-231.

⁴¹⁰ *Corr.I*, p.315-316.

Tu me dis que je ne me suis pas détourné pour te voir quand je t'ai quittée rue Royale. Je me suis détourné deux fois, je n'ai rien vu. C'était comme la veille à l'atelier⁴¹¹, j'avais embrassé Henriette pour toi, et tu ne t'en étais pas aperçue⁴¹².

La fillette est donc investie d'une fonction de médiatrice ; c'est un lien vivant entre les deux amants, et l'embrasser, c'est embrasser la mère. Marthe joue exactement le même rôle. Non seulement le corps de l'enfant dont Frédéric supporte la tête n'est nullement fatigant, comme sa mère le craint (il s'empresse de la démentir), mais il permet au jeune homme de mieux imaginer être en contact direct avec Marie, et d'en éprouver le plaisir. Les perceptions sensorielles agréables sont d'ailleurs exacerbées car la nuit tombée ne permet à Frédéric que de distinguer les deux yeux de Marie et les plis de sa robe, aussi se concentre-t-il sur d'autres sensations : l'ouïe discrimine la caresse des branches d'arbre sur la toile qui couvre la voiture, l'olfaction est sollicitée par l'odeur des chèvrefeuilles, plante liée au mythe grec de Daphnis et Chloé, retrouvée dans l'histoire de Tristan et Iseult, et symbole des liens indissolubles de l'amour. Quant au seringa⁴¹³, il est aussi appelé le « jasmin des poètes » et les deux plantes témoignent, par leur « débordement lyrique » en dehors des clôtures, du trop-plein d'amour éprouvé par Frédéric qui, dans un accès de tendresse exaltée, ne peut s'empêcher de baiser au front l'enfant endormie : le geste s'interprétant comme un baiser donné à la mère que substitue la petite fille, sorte de Marie Arnoux en miniature ou prolongement du corps de la mère par son propre corps ensommeillé. Notons que Frédéric prépare la place de ses lèvres sur le front de l'enfant, en prenant soin d'en écarter les cheveux, détail qui peut être vu à la fois comme le signe d'une précaution, d'une délicatesse innocente à l'égard de l'enfant, et comme un geste érotique d'une grâce exquise : il s'agit, en dégageant de la peau nue du front les obstacles que sont les cheveux, de sentir plus intensément le plaisir du baiser. Le visage de l'enfant, totalement insouciant et nullement concerné par le jeu des adultes ici, sert de voie matérielle et spirituelle pour atteindre Marie Arnoux, qui, du reste, fait peut-être semblant de ne pas comprendre la déclaration d'amour que lui adresse Frédéric. Aussi considère-t-elle que son geste est simplement un témoignage d'affection à l'égard des enfants en général, ce à quoi Frédéric oppose encore un démenti : non il n'aime pas « tous » les enfants, mais un seul et celui-là en particulier, puisque c'est l'enfant de celle qu'il aime.

⁴¹¹ L'atelier du sculpteur James Pradier, auquel Flaubert avait commandé le buste de son père et de sa sœur, les deux morts en 1846. C'est dans l'atelier de Pradier que Flaubert et Louise Colet s'étaient rencontrés pour la première fois, à Paris.

⁴¹² *Corr.I*, p.411.

⁴¹³ Le mot trouve son étymologie dans « syrinx », terme grec désignant la tige végétale creusée qui sert de flûte au dieu Pan. (Voir CNRTL, article « seringa »)

Deux ans plus tard, après un long séjour à Nogent, Frédéric désormais très riche se précipite à Paris pour retrouver Marie Arnoux. Renseigné sur sa nouvelle adresse, il court la revoir :

Il se trouva bientôt à un second étage, devant une porte dont la sonnette retentissait ; une servante parut ; une seconde porte s'ouvrit ; Mme Arnoux était assise près du feu. Arnoux fit un bond et l'embrassa. Elle avait sur ses genoux un petit garçon de trois ans, à peu près⁴¹⁴ ; sa fille, grande comme elle maintenant⁴¹⁵, se tenait debout, de l'autre côté de la cheminée.

« Permettez-moi de vous présenter ce monsieur-là », dit Arnoux, en prenant son fils par les aisselles.

Et il s'amusa quelques minutes à le faire sauter en l'air, très haut, pour le recevoir au bout de ses bras.

« Tu vas le tuer ! ah ! mon Dieu ! finis donc ! » s'écriait Mme Arnoux.

Mais Arnoux, jurant qu'il n'y avait pas de danger, continuait, et même zézayait des caresses en patois marseillais, son langage natal. – « Ah ! brave pichoûn, mon poulit rossignolet⁴¹⁶ ! »

Voilà donc une nouvelle muraille de virginité autour de l'inaccessible Marie Arnoux : un deuxième enfant. Petit oiseau, « poulit rossignolet » comme l'appelle son père en jouant au jeu de propulsion et de chute vertigineuse, le petit Eugène vole, effectivement. Le lecteur ignore si le jeu plaît au petit garçon, l'attention étant concentrée sur la réaction de la mère, si sage, et le rapport dysharmonique qu'elle entretient avec le père, qui, dans sa folie, risque, selon elle, de tuer son fils. Le péril n'est pas bien grand, et Flaubert relate une situation qu'il sait être bien banale : on ne compte pas le nombre de pères qui font sauter leur rejeton réjoui en l'air, sous le regard faussement affolé des mères. Cependant, cette scène de joie familiale est rendue de façon à présenter Arnoux, méditerranéen hâbleur et facétieux, comme un danger pour son fils, et dans une certaine mesure, il l'est : la suite du roman nous apprend que ses imprudences financières mènent sa famille à la ruine.

Il vaut mieux éviter de voir Arnoux. Alors Frédéric profite d'un jour où il sait que Madame Arnoux est seule (le mari étant en affaires) pour lui rendre une nouvelle visite:

Elle se tenait dans la même attitude que le premier jour, et cousait une chemise d'enfant. Le petit garçon, à ses pieds, jouait avec une ménagerie de bois ; Marthe, un peu plus loin, écrivait.

Il commença par la complimenter de ses enfants. Elle répondit sans aucune exagération de bêtise maternelle.

⁴¹⁴ Trois ans « à peu près » est l'âge que peut estimer Frédéric, selon son propre point de vue, car si l'on s'en tient à la chronologie du roman, le petit garçon a environ deux ans.

⁴¹⁵ Marthe a maintenant douze ans. Caractérisée par sa grande taille au début du roman, il n'est pas étonnant qu'elle ait atteint à cet âge la stature de sa mère.

⁴¹⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.251-252.

La chambre avait un aspect tranquille. Un beau soleil passait par les carreaux, les angles des meubles reluisaient, et, comme Mme Arnoux était assise près de la fenêtre, un grand rayon, frappant les accroche-cœurs de sa nuque, pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée. Alors, il dit :

« Voilà une jeune personne qui est devenue bien grande depuis trois ans ! – Vous rappelez-vous, mademoiselle, quand vous dormiez sur mes genoux, dans la voiture ? » – Marthe ne se rappelait pas. – « Un soir en revenant de Saint-Cloud ? »

Mme Arnoux eut un regard singulièrement triste. Était-ce pour lui défendre toute allusion à leur souvenir commun⁴¹⁷ ?

Flaubert nous fait voir ici une nouvelle scène familiale, calme et sereine celle-là. Image de toile peinte, le tableau composé par Marie Arnoux et ses enfants est silencieux. Le petit Eugène, par exemple, s'oppose totalement à l'«intolérable mioche » qui agitait sa crécelle au café Alexandre et que Frédéric a dû supporter, quelques jours avant cette visite⁴¹⁸. Pendant que la mère se livre à la tâche bien féminine et bien chaste que sont les travaux d'aiguille⁴¹⁹ (ils font baisser les yeux, attitude humble similaire à celle du pénitent, et ici, sont entièrement liés à la fonction maternelle puisque Marie coud une chemise d'enfant), le frère et la sœur s'adonnent à des activités fort sages, dans un intérieur baigné d'une atmosphère recueillie. Flaubert nous fait voir des enfants dont le comportement idéal est susceptible d'idéaliser la mère. Le tableau représente en effet une sorte de sainte famille à laquelle Frédéric se joint par la parole, en évoquant le sommeil de Marthe dans la voiture qui les ramenait de Saint Cloud. Si l'enfant n'en a plus le souvenir, Marie, elle, en partage la mémoire avec le jeune homme. C'est donc en questionnant la fille que Frédéric entre en communion, par le regard, avec la mère. Malheureusement, la fête de Saint Cloud rappelle à Marie les infidélités de Jacques Arnoux, et la commémoration quasi religieuse du retour dans la voiture, où Frédéric et Marie étaient liés par le corps de l'enfant, est douloureuse. Par ailleurs, si nous interrogeons le tableau et la représentation des enfants qui y est faite, nous pouvons constater que le travail d'écriture auquel se livre la petite Marthe et le jeu de ménagerie qui occupe le garçonnet sont caractérisés par la distinction des rôles traditionnels dévolus au garçon et à la fille, doubles du père « aventurier » et de la mère « âme

⁴¹⁷ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p. 276.

⁴¹⁸ Voir la troisième partie, le chapitre sur les « marmots » insupportables.

⁴¹⁹ Dans son étude sur les travaux d'aiguille et l'éducation des filles, Marie Scarpa fait remarquer que « notre imaginaire culturel est peuplé de représentations de figures féminines à l'aiguille (qu'elles soient fileuses, tisseuses, brodeuses, etc.). Il suffit de penser aux mythologies antiques, avec les Parques, Pénélope, Philomèle par exemple – on dit de cette dernière qu'elle fut la première brodeuse – ou aux descriptions de la Vierge Marie enfant tissant l'étoile du Temple, dans *L'Évangile du Pseudo-Matthieu* d'abord et que tout un légendaire hagiographique a ensuite popularisées au point qu'elles sont très souvent reprises dans la peinture, à côté de figurations de la Vierge adulte cette fois cousant, filant à la quenouille, défaisant des nœuds, etc. ». Nul doute que Marie Arnoux puisse être identifiée à la figure mythique de la Vierge. (Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*, Honoré Champion, Paris 2021, p.26.)

du foyer » : frère et sœur ne jouent pas ensemble⁴²⁰, mais se situent dans deux univers séparés obéissant chacun à un stéréotype particulier. Les petits animaux miniatures sont à eux seuls un univers réduit, et puisqu'il s'agit d'une « ménagerie » lieu où l'on expose les animaux sauvages, dangereux ou rares, la ménagerie de bois est le jouet exotique qui permet au petit garçon qui ne sait pas encore lire d'être transporté dans un monde lointain par l'imagination. La dernière image d'Eugène du roman nous le fera d'ailleurs voir en garnison à Mostaganem en Algérie. Le garçon est voué à l'aventure, comme son père. Mais la fille, qui a bien changé depuis la rencontre sur le bateau, se livre à des tâches intellectuelles sérieuses. Qu'écrit-elle ? Nous n'en savons rien. Exerce-t-elle sa pensée ou se livre-t-elle à un exercice de copie, comme Bouvard et Pécuchet s'y adonneront en désespoir de cause à la fin de toute expérience ? Grave, Marthe l'est par imitation de sa mère ; n'est-elle pas une sainte aussi comme Marthe de Béthanie, et son frère Eugène n'échappera-t-il pas miraculeusement à la mort⁴²¹, à l'instar de Lazare, frère de Marthe ressuscité ? Comme sa mère, elle se mariera, et ira vivre à Bordeaux. En définitive, le garçon joue et s'invente des contrées imaginaires où il voyage et où les animaux de bois, par illusion, deviennent des accessoires vivants ; la fille, elle, a cessé de jouer.

La suite du roman nous fait savoir que Frédéric à Paris hante la maison de la famille Arnoux. Il rend de nombreuses visites à Marie :

Presque toujours, il trouvait Mme Arnoux montrant à lire à son bambin, ou derrière la chaise de Marthe qui faisait des gammes sur son piano ; quand elle travaillait à un ouvrage de couture, c'était pour lui un grand bonheur que de ramasser, quelquefois, ses ciseaux. Tous ses mouvements étaient d'une majesté tranquille ; ses petites mains semblaient faites pour épandre des aumônes, pour essayer des pleurs ; et sa voix, un peu sourde naturellement, avait des intonations caressantes et comme des légèretés de brise⁴²².

Il s'agit bien de faire de Marie une nouvelle Vierge en « majesté tranquille », *Virgo in Majestate*, devant laquelle Frédéric s'agenouille en ramassant des ciseaux de couture ! La « Vierge cousant » ou « couseuse » entourée d'enfants ou d'angelots qui viennent la couronner est un thème pictural assez répandu depuis le XVII^e siècle, et de nombreux peintres, aussi bien dans les Écoles françaises qu'italiennes, ont suivi l'exemple de Guido Reni (1575-1642) qui semble avoir été le premier à représenter ce motif, dans une fresque que l'on peut voir dans le *presbyterium* de la Chapelle de l'Annonciation, au Palais du Quirinal. La Vierge est entourée d'anges et d'angelots, elle s'affaire à tirer son aiguille sur un tissu blanc et à ses pieds se trouvent

⁴²⁰ Paul et Virginie dans *Un cœur simple* ne joueront pas ensemble non plus.

⁴²¹ Voir la troisième partie, la maladie d'Eugène.

⁴²² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.286.

une corbeille d'osier et une paire de ciseaux⁴²³. Si Flaubert, ni dans son œuvre fictionnelle ni dans sa correspondance ou ses récits de voyage n'a évoqué la fresque de Guido Reni, il a pu en voir des gravures ou des copies, tant sont nombreux les suiveurs du peintre Italien. Par ailleurs, Flaubert précise, dans la suite du texte, que la fréquentation de Marie Arnoux fait, dans la vie de Frédéric, une musique « grave et religieuse⁴²⁴ » : de la sainte mère toujours accompagnée de ses enfants émane, comme par magie, l'harmonie sonore d'un culte qui lui serait rendu en permanence parce qu'elle mérite d'être révéérée pour son sublime dévouement. Les enfants répondent-ils, par leur présence, de la vertu de leur mère, vue constamment à leurs côtés, veillant à leur éducation, leur vêtement, leur jeu ? Marie se définit par son sens maternel, et il semble que ce soit précisément l'univers domestique paisible qu'elle crée autour d'elle qui enchante Frédéric. Dès lors, Marthe et Eugène, s'ils captent toutes les forces libres de la femme dont Frédéric est amoureux, sont en même temps les conditions de sa sanctification. Nouvelle vierge à adorer, Marie réunit en elle-même les vertus chrétiennes que sont la charité et l'espérance puisque ses mains sont faites pour « épandre des aumônes » et « essayer des pleurs » : investie de pouvoirs, c'est une femme qui console et atténue les peines. Marie Arnoux est mère avant d'être femme, et c'est seulement quand ses enfants devenus adultes l'auront quittée qu'elle s'autorisera à rejoindre Frédéric, démarche qui sera sanctionnée par un échec. En définitive, Flaubert raconterait-il l'histoire d'un sacrifice maternel, voire d'un véritable martyr ? Il s'agirait alors d'interroger, par la littérature, la condition féminine, et de réfléchir sur la question de la maternité. Si nous nous en tenons aux destinées des personnages de femmes dans l'œuvre de Flaubert, nous voyons bien qu'il est impossible de concilier la sainteté maternelle et les plaisirs de l'amour charnel : deux voies sont possibles, l'exaltation de la passion amoureuse, ou la vie domestique auprès des enfants. Rosanette, par exemple, s'accomplit sur le plan sexuel, mais ne pourra pas vivre une maternité idéale : elle ne peut qu'adopter un orphelin et être une mère de substitution. Marie Arnoux se consacre à ses enfants, mais ce don d'elle-même à sa progéniture l'empêche de céder à Frédéric, qu'elle aime. Quand les péripéties de l'intrigue la forcent à devoir rendre visite au jeune homme, ce n'est nullement pour son propre plaisir, mais ce n'est qu'afin de lui demander d'intercéder en sa faveur auprès de M. Dambreuse⁴²⁵ :

⁴²³ Plus loin, (deuxième partie chapitre III) Flaubert écrit, au sujet de Frédéric : « Il se sentait, à côté d'elle, moins important sur la terre que les brindilles de soie s'échappant de ses ciseaux. » (p.311.)

⁴²⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.286.

⁴²⁵ « Alors, elle conta que, l'avant-veille, Arnoux n'avait pu payer quatre billets de mille francs souscrits à l'ordre du banquier, et sur lesquels il lui avait fait mettre sa signature. Elle se repentait d'avoir compromis la fortune de

Un jour qu'il prenait des notes, tranquillement, la porte s'ouvrit et le domestique annonça Mme Arnoux. C'était bien elle ! seule ? mais non ! car elle tenait par la main le petit Eugène, suivi de sa bonne en tablier blanc⁴²⁶.

Marie Arnoux est décidément inaccessible, et toujours la présence encombrante de l'enfant (et ici de sa bonne – ainsi sont préservées les bienséances qui garantissent l'innocence de la visite d'une femme mariée chez un célibataire –) constitue un obstacle entre elle et Frédéric : le discours indirect libre rend compte de la déception immédiate du jeune homme qui espérait qu'elle fût seule. L'enfant est d'abord éloigné, Frédéric et Marie se tenant dans la bibliothèque :

Elle envoya son enfant jouer avec la bonne, dans le salon⁴²⁷.

Mais la conversation s'épuise, alors Madame Arnoux veut voir le jardin du petit hôtel de Frédéric, en compagnie de l'enfant :

Elle voulut voir son jardinet ; il lui offrit le bras pour lui montrer ses domaines, trente pieds de terrain, enclos par des maisons, ornés d'arbustes dans les angles et d'une plate-bande au milieu.

On était aux premiers jours d'avril. Les feuilles des lilas verdoyaient déjà, un souffle pur se roulait dans l'air, et des petits oiseaux pépiaient, alternant leur chanson avec le bruit lointain que faisait la forge d'un carrossier.

Frédéric alla chercher une pelle à feu ; et, tandis qu'ils se promenaient côte à côte, l'enfant élevait des tas de sable dans l'allée.

Mme Arnoux ne croyait pas qu'il eût plus tard une grande imagination, mais il était d'humeur caressante. Sa sœur, au contraire, avait une sécheresse naturelle qui la blessait quelquefois.

« Cela changera, dit Frédéric. Il ne faut jamais désespérer. »

Elle répliqua :

« Il ne faut jamais désespérer ! »

Cette répétition machinale de sa phrase lui parut une sorte d'encouragement ; il cueillit une rose, la seule du jardin.

« Vous rappelez-vous... un certain bouquet de roses, un soir, en voiture ? »

Elle rougit quelque peu ; et, avec un air de compassion railleuse :

« Ah ! j'étais bien jeune !

– Et celle-là, reprit à voix basse Frédéric, en sera-t-il de même ?

Elle répondit, tout en faisant tourner la tige entre ses doigts, comme le fil d'un fuseau :

« Non ! je la garderai ! »

ses enfants. Mais tout valait mieux que le déshonneur ; et, si M. Dambreuse arrêta les poursuites, on le paierait bientôt, certainement ; car elle allait vendre, à Chartres, une petite maison qu'elle avait. » p.326.

⁴²⁶ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV, p.325.*

⁴²⁷ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV, p.326.*

Elle appela d'un geste la bonne ; qui prit l'enfant sur son bras ; puis, au seuil de la porte, dans la rue, Mme Arnoux aspira la fleur, en inclinant la tête sur son épaule, et avec un regard aussi doux qu'un baiser⁴²⁸.

Les « premiers jours d'avril » sont souvent, chez Flaubert, une période de l'année propice à un éveil singulier des sens ou du sentiment chez un personnage, éveil qui se calque sur celui de la nature⁴²⁹. Ici, les effets du printemps et du renouveau s'observent dans le jardin, *locus amoenus* dans lequel l'écrivain offre une place prépondérante à un enfant. L'écriture elliptique du texte nous laisse entendre qu'une fois dans le jardin, le couple concentre en effet son attention sur le petit garçon et c'est l'image de l'enfant édifiant des « tas de sable » qui sert d'arrière-plan à la scène : malgré l'économie narrative, nous comprenons qu'un accessoire ludique (la « pelle à feu » qu'est allé chercher Frédéric) est offert à Eugène pour l'occuper⁴³⁰. La présence de l'enfant dans cette scène n'est pas anodine : elle va forcer Frédéric à une pudique retenue dans la déclaration de sa flamme, tout en permettant à Marie Arnoux de s'auréoler de certaines qualités propres à la Vierge du Rosaire⁴³¹. En effet, le jardin où vont se promener Frédéric et Marie s'apparente aussi à l'*hortus conclusus*, ou jardin clos, symbole virginal de Marie la mère divine, tel que nous le trouvons dans l'énumération des emblèmes et symboles du *Cantique des Cantiques* dans la *Bible*, ou dans les textes médiévaux qui idéalisent le « jardin d'amour », comme celui du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Le jardinet de Frédéric « enclos par des maisons », devient ainsi le lieu idyllique où se joue la passion amoureuse. Tout concourt à exacerber les sens : le « souffle pur », devenu matière palpable, concerne à la fois le sens tactile et le sens olfactif, et pour décrire son mouvement dans l'atmosphère, Flaubert utilise un normandisme : le verbe « se rouler » que l'on peut lire dans *Madame Bovary* et qui se rapporte aussi au jeu de la petite Berthe sur le gazon⁴³². La vue se flatte des feuilles des lilas qui verdoient, l'ouïe est sollicitée par le chant des oiseaux et le « bruit de la forge » qui est le tintement du marteau sur l'enclume⁴³³, musique lointaine du labeur dans la ville, mais qui évoque indirectement le feu, lequel est rappelé par l'expression « pelle à feu » que nous trouvons dans la phrase qui suit. Afin de ne pas déranger les adultes dans leur échange sentimental, l'enfant est invité à s'amuser avec l'outil détourné de son usage premier lié au feu,

⁴²⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.327.

⁴²⁹ Voir « Berthe sur le gazon » dans notre deuxième partie.

⁴³⁰ Frédéric, comme Charles Bovary avec Berthe, et comme Flaubert lui-même avec sa petite nièce Caroline, se préoccupe de faire jouer l'enfant au jardin.

⁴³¹ Celle qui fait tant rêver Bouvard en proie à une crise mystique après avoir assisté à une Messe de Minuit. (*Bouvard et Pécuchet*, IX)

⁴³² Voir encore la deuxième partie de ce travail et l'étude de la petite fille sur le gazon.

⁴³³ Comme souvent chez Flaubert, des sons récurrents dans l'environnement lointain viennent s'ajouter aux sons proches, et exacerbent, par leur effet pathologique sur le système nerveux des personnages, les perceptions sensorielles immédiates : c'est par exemple le tour de Binet ou le rouet de la nourrice dans *Madame Bovary*.

aux flammes, puisqu'il sert à assembler les braises dans une cheminée, ou à ramasser la cendre... Et naturellement le sujet de conversation entre Frédéric et Marie Arnoux tombe sur Eugène. Recourant comme à son habitude au discours indirect libre, Flaubert nous fait savoir que le bambin est loin d'être idéalisé par sa mère, puisqu'il est soupçonné de ne pas avoir une grande imagination plus tard. Nous l'avons vu plus haut : Madame Arnoux n'a pas le défaut de considérer ses enfants avec la « bêtise maternelle » qui consiste à exagérer leurs qualités. Les jugeant avec objectivité, elle paraît ainsi plus réfléchie et plus tristement pensive, car ce qu'elle dit de ses enfants est plutôt négatif. Flaubert écrit en effet : « Mme Arnoux ne croyait pas qu'il eût plus tard une grande imagination, mais il était d'humeur caressante. Sa sœur, au contraire, avait une sécheresse naturelle qui la blessait quelquefois. » À quoi servent donc tous ces discours au sujet des enfants ? Ne sont-ce que des meubles de la conversation, ou bien des preuves que la conscience de Madame Arnoux est entièrement occupée par son fils et sa fille ? En fait, Flaubert ménage une organisation telle dans l'échange que le sujet des enfants va servir de cause de consolation : que Madame Arnoux se plaigne de sa progéniture donne l'occasion à Frédéric d'adoucir ses peines par une formule proverbiale à double sens : « Il ne faut jamais désespérer ». De quoi donc ne doit-elle pas désespérer ? de ce qu'Eugène devienne intelligent en grandissant et que Marthe soit plus aimable, ou que l'amour naissant entre elle et Frédéric puisse se révéler au grand jour ? De même, puisque l'adage réconfortant est répété par Marie Arnoux à l'adresse de son locuteur, que peut donc espérer Frédéric ? Quelle somme de sous-entendus contient la phrase dans la conscience des deux personnages et comment est-on passé du problème des enfants aux problèmes des adultes ? Flaubert laisse au lecteur le plaisir de savourer la subtilité des non-dits, mais l'écholalie de Madame Arnoux, un « encouragement », le dispose à cueillir la seule rose du jardin⁴³⁴. Le caractère exceptionnel de cette unique rose qui fleurit « aux premiers jours d'avril » confère à la fleur solitaire une dimension symbolique : en effet, à l'*hortus conclusus* s'ajoute alors la *Rosa mystica*, rose mystique des Litanies de la Vierge, figure à laquelle s'identifie Marie Arnoux. Il n'est donc pas étonnant que la jeune femme, à l'instar des « Vierges à la rose » représentées sur les tableaux chrétiens depuis la Renaissance, puisse donner l'image d'une Madone sublime tenant son attribut symbolique entre le pouce et l'index et superposant à cette première image celle des « Vierges au fuseau »

⁴³⁴ La « première éclosure », comme écrivait Gautier dans le poème « Tristesse » : « Avril est de retour/ La première des roses/ De ses lèvres mi-closes/ Rit au premier beau jour [...] ». Gautier, *La Comédie de la mort*, Desessart, Paris, 1838, p.313-315.

puisqu'elle fait « tourner la tige⁴³⁵ entre ses doigts, comme le fil d'un fuseau ». Le petit Eugène qui l'accompagne est le garant de sa pureté, il est le Jésus de substitution qui joue, par terre, avec le sable, comme Jésus le fait dans la parabole de la femme adultère qui ne saurait être lapidée mais à laquelle il faut tout pardonner ! Par ailleurs, les tas de sable que construit l'enfant pourraient tout aussi bien symboliser l'inconstance ou les illusions du sentiment et en cela, n'être que la négation paradoxale de l'amour entre Marie et Frédéric, lequel ne manque pourtant pas de rappeler le souvenir de leur complicité dans la voiture lors du retour de la fête de Saint Cloud, sorte d'eucharistie rappelée par le jeune homme. C'est la rose du jardin d'amour offerte par Frédéric qui triomphe, et non pas le bouquet mal ficelé de Jacques Arnoux et qui piqua Marie et fut jeté par la fenêtre de la voiture.

Le tableau final propose encore une sorte d'image pieuse, fort édifiante : accompagnée par la bonne qui porte l'enfant et qui fait figure d'une sainte Anne Trinitaire, Marie respire le parfum de la rose et penche sa tête sur l'épaule, adoptant l'attitude mélancolique de la madone *glykophilousa* ! Décidément, la vertu de la mère ne s'oublie jamais et affirme toujours son inébranlable force : la suite du roman nous fait voir une scène où Frédéric rend visite à Marie Arnoux à la fabrique de faïence dans l'espoir de pouvoir déclarer sa flamme. Il trouve enfin le moment propice pour le faire, mais au cours du dialogue qui s'engage entre les deux personnages, Madame Arnoux repousse toutes les manœuvres de séduction du jeune homme. La fin de l'échange est signifiée, comme une évidence fatale, par l'arrivée des enfants qui concrétisent par leur présence physique le rempart toujours dressé autour de cette femme inaccessible. Nous citons la fin de l'échange en reprenant les quelques répliques qui précèdent immédiatement le surgissement des enfants :

Il voulut l'attaquer par l'ironie.

« La vertu ne serait donc que de la lâcheté ?

– Dites de la clairvoyance, plutôt. Pour celles même qui oublieraient le devoir ou la religion, le simple bon sens peut suffire. L'égoïsme fait une base solide à la sagesse.

– Ah ! quelles maximes bourgeoises vous avez !

– Mais je ne me vante pas d'être une grande dame ! »

À ce moment-là, le petit garçon accourut.

« Maman, viens-tu dîner ?

– Oui, tout à l'heure ! »

Frédéric se leva ; en même temps Marthe parut.

⁴³⁵ S'agit-il d'un sous-entendu grivois de la part de Flaubert, par allusion au sens argotique du mot « tige » pour désigner un phallus ? Est-ce un nouveau clin d'œil lubrique du dieu Yuk, visant à ridiculiser le sentimentalisme exacerbé de la scène ?

Il ne pouvait se résoudre à s'en aller ; et, avec un regard plein de supplications :

« Ces femmes dont vous parlez sont donc bien insensibles ?

– Non ! mais sourdes quand il le faut. »

Et elle se tenait debout, sur le seuil de sa chambre, avec ses deux enfants à ses côtés. Il s'inclina sans dire un mot. Elle répondit silencieusement à son salut⁴³⁶.

Si Marie Arnoux ne se vante pas d'être « une grande dame », il se trouve qu'elle l'est malgré tout, au moins dans un sens littéral, ne serait-ce que par opposition à son « petit garçon », les deux expressions antithétiques étant rapprochées dans la linéarité du texte. Certes, sa classe sociale n'est pas celle de la noblesse, mais elle est dotée d'une aristocratie morale, une grandeur d'âme qui réside dans la vertu qu'elle arbore, et qu'elle puise dans sa maternité : son « petit garçon » qui accourt précisément à l'instant où elle se défend d'être une « grande dame » vient démentir son propos et l'édifie. Sa qualité relève d'une hauteur que son discours n'a cessé de prouver. Du reste, elle se tient bien « debout », avec « ses deux enfants à ses côtés », le « seuil de sa chambre » dessinant un cadre idéal au tableau d'une figure allégorique de la maternité la plus noble et la plus élevée. Devant cette déesse du foyer rendue sourde à toute tentation de la chair par ses enfants, Frédéric n'a plus qu'à se soumettre avec humilité, ce qu'il fait puisqu'il s'incline pour saluer.

Aussi Marie Arnoux reste-t-elle définitivement une mère dans la conscience de Frédéric. Quand elle vient s'offrir (avant-dernier chapitre du roman), vingt-sept ans après leur première rencontre sur le bateau, Frédéric lui avoue :

Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extra-humaine. [...] Je n'imaginai rien au-delà. C'était Mme Arnoux telle que vous étiez, avec ses deux enfants, tendre, sérieuse, belle à éblouir, et si bonne⁴³⁷ ! Cette image-là effaçait toutes les autres⁴³⁸.

Puisqu'il est amoureux d'une femme maternelle, et qui plus est de l'image de la mère idéale, il n'est donc pas étonnant qu'il ressente la force d'un éloignement :

⁴³⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.339.

⁴³⁷ Yvan Leclerc, dans son étude de *L'Éducation sentimentale*, fait bien remarquer que Marie Arnoux, la femme aimée, est certes une épouse modèle, mais elle est surtout une mère, toujours accompagnée de Marthe et Eugène, ainsi le désir de Frédéric est-il subordonné à l'image de la mère : « Le désir passe par la mère (avant de se rendre chez la Turque, Frédéric a cueilli des fleurs dans le jardin de Mme Moreau). On se souvient, par ailleurs, que dans le scénario initial ce nom de Mme Moreau désignait d'abord la maîtresse. Ce transfert, ces images conduisent vers les derniers mots qui dévoilent la nature de l'interdit : Frédéric, repris par la force de son ancien désir, ressent comme “ l'effroi d'un inceste ”, que Mme Arnoux confirme : “ Et elle le baisa au front, comme une mère ”. » (Yvan Leclerc, *L'Éducation sentimentale*, PUF, Paris, 1997, p.84-85.)

⁴³⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.548-549.

Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir ; et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste⁴³⁹.

Certes, Frédéric ne saurait être incestueux, et tout ce qu'il peut faire, c'est conserver définitivement en la mémoire Madame Arnoux sous forme d'icône combinée à celle de la Vierge Marie.

Le cheminement de l'idée dans les œuvres de Flaubert aboutit au mysticisme douteux de Bouvard et Pécuchet, lesquels vont, bien entendu, s'adonner au culte de la mère divine⁴⁴⁰, dans une magnifique synthèse qui nous laisse entendre que chacun aspire à devenir l'enfant de la Vierge et à se blottir contre elle. Cependant, Flaubert nous rappelle toujours, d'une façon ou d'une autre, que Yuk ricane quelque part et que toute transcendance a son revers. Aussi le pèlerinage des deux bonshommes à Notre-Dame de la Délivrande tombe-t-il dans la déchéance du commerce, car la Vierge est à vendre :

Les marchands criaient : « Allons ! allons ! pour cinq francs, pour trois francs, pour soixante centimes, pour deux sols ! ne refusez pas Notre-Dame ! »⁴⁴¹

Le doute s'installe : toute vierge n'est-elle qu'une marchandise qui s'achète ? L'imaginaire de la sainte qui traverse l'œuvre flaubertienne participe-t-il du thème de la prostitution et du marché du sexe ? Après tout, les traits de Madame Arnoux sont bien inspirés de la réelle almée Kuchiuk-Hanem⁴⁴², la prostituée célèbre que Flaubert a rencontrée en Égypte, et la virginité de Salammbô est offerte à Mathô contre le Zaïmph. Faut-il en conclure que Flaubert dépouillerait l'image de Madame Arnoux de son caractère sacré ? Il semble que son dévouement à Marthe et Eugène lui permette de ne pas être profanée. Et d'autres personnages dans l'œuvre, par leur comportement altruiste à l'égard des enfants, viennent confirmer l'idée selon laquelle l'abnégation au service de l'enfant est une voie vers la perfection spirituelle.

⁴³⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.549.

⁴⁴⁰ Voir le début de notre chapitre 1.4.

⁴⁴¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.550.

⁴⁴² Dans une lettre adressée à Louis Bouilhet, Flaubert décrit l'almée Kuchiuk couverte d'une « gaze violette » (détail que rappelle le châle à bandes violettes de Marie sur le bateau, lors de la rencontre avec Frédéric), « apparaissant en plein dans le fond bleu du ciel qui l'entourait » (ainsi Madame Arnoux apparaît se découpant « sur le fond de l'air bleu ») et avec « des yeux démesurés » (Frédéric est subjugué par « l'éblouissement que lui envo[ient] ses yeux »). (voir *Corr.I*, p.605-607).

1.4.4. Les enfants protégés ; la tauromachie de Félicité ou l' hagiographie de la sainte.

Dans *L'Éducation sentimentale*, apparaît un personnage au grand cœur, Auguste Dussardier⁴⁴⁶, qui se fait remarquer précisément parce qu'il porte secours à un enfant :

Arrêté depuis quelques minutes au coin de la rue Saint-Jacques⁴⁴⁷, il avait lâché bien vite un large carton qu'il portait pour bondir vers le sergent de ville et, le tenant renversé sous lui, il labourait sa face à grands coups de poing. Les autres sergents accoururent. Le terrible garçon était si fort, qu'il en fallut quatre, au moins, pour le dompter. Deux le secouaient par le collet, deux autres le tiraient par les bras, un cinquième lui donnait, avec le genou, des bourrades dans les reins, et tous l'appelaient brigand, assassin, émeutier. La poitrine nue et les vêtements en lambeaux, il protestait de son innocence ; il n'avait pu, de sang-froid, voir battre un enfant⁴⁴⁸.

Auguste Dussardier, tel un illustre cavalier d'élite comme son nom programme semble l'indiquer, sauve un enfant. Il justifie son acte parce qu'il ne peut pas tolérer sans sourciller qu'un enfant soit maltraité. L'enfant, gamin de Paris jovial, avait été repoussé durement par un gardien de l'ordre pour avoir ri : cause innocente et futile ! Le choc est rude, il tombe sur le dos, quelques mètres plus loin. Nul doute que l'héroïsme de Dussardier trouve sa force dans la révolte qu'inspirent la lâcheté et la cruauté de l'adulte malfaisant envers l'enfant, être vulnérable par excellence. Si Dussardier s'érige, dans le roman, en partisan des « Droits de l'Homme » de 1789, il apparaît ici comme le défenseur des « Droits de l'Enfant⁴⁴⁹ », garant de son intérêt supérieur et de sa survie. Son courage et la noblesse de son acte feront l'admiration de Frédéric Moreau et ses amis. Plus loin dans le roman, dans le récit des journées de juin 1848, Dussardier s'élève davantage dans l'abnégation héroïque et se voit prêt à donner sa vie, encore, pour sauver un enfant :

⁴⁴⁶ C'est l'un des rares personnages flaubertiens qui bénéficient de l'entière sympathie de leur auteur, comme Justin le « juste » de *Madame Bovary*, Auguste Dussardier, « génie de cœur » est « l'auguste » défenseur des causes nobles, dont, bien entendu, la protection d'un enfant. Fervent républicain, il n'est pas épargné par les doutes et son dévouement le mène à une forme de sanctification chrétienne. Il est tué lors du coup d'État du 2 décembre 1851, et tombe, symboliquement, les bras en croix.

⁴⁴⁷ Le choix de la rue n'est pas anodin : la rue Saint-Jacques, une des plus anciennes rues de Paris, est dédiée à saint Jacques le Majeur, premier des apôtres à être supplicié et qui s'illustre par de nombreux miracles, dont le fait de ressusciter un enfant. Saint Jacques est le saint protecteur des enfants. (Voir *Liber de Miraculis*, livre II du Codex Calixtinus, Chapitre III : « De l'enfant que l'Apôtre ressuscita d'entre les morts, dans les Monts d'Oca » Calixte, Pape, (f. 142v-143r). http://www.xacobeo.fr/ZF2.04.miracles_la.htm)

⁴⁴⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.177.

⁴⁴⁹ Lesquels ne seront prononcés qu'en 1959.

Le samedi, au haut d'une barricade, dans la rue Lafayette, un gamin enveloppé d'un drapeau tricolore criait aux gardes nationaux : « Allez-vous tirer contre vos frères ! » Comme ils s'avançaient, Dussardier avait jeté bas son fusil, écarté les autres, bondi sur la barricade, et, d'un coup de savate, abattu l'insurgé en lui arrachant le drapeau. On l'avait retrouvé sous les décombres, la cuisse percée d'un lingot de cuivre⁴⁵⁰.

Il est donc tout naturel que Dussardier soit considéré comme un saint et le récit de son exploit le sanctifie :

Frédéric, sans se faire prier, débita l'histoire de son ami ; il lui en revint une espèce d'auréole⁴⁵¹.

Se dévouer pour un enfant est donc gratifié d'une auréole : signe de gloire, mais surtout marque visible du rayonnement spirituel qui caractérise Dussardier. Le personnage achève son itinéraire christique à la fin du roman. Tué froidement par Sénecal, il s'effondre les bras en croix, image d'une autre crucifixion...

Tout comme Auguste Dussardier, la Félicité d'*Un cœur simple* est née pour l'accomplissement de sa sainteté. Si la première preuve de sainteté, la première étape vers la béatitude finale, est la résistance aux avances de Théodore dans le but de conserver son « honneur », c'est-à-dire sa virginité⁴⁵², son dévouement à la cause des enfants dont elle a la garde chez sa maîtresse, Madame Aubain, relève de l'héroïsme le plus admirable. Quand Félicité entre au service de Madame Aubain à Pont-l'Évêque, elle s'éprend immédiatement des enfants :

Paul et Virginie⁴⁵³, l'un âgé de sept ans, l'autre de quatre à peine, lui semblaient formés d'une matière précieuse ; elle les portait sur son dos comme un cheval, et Mme Aubain lui défendit de les baiser à chaque minute, ce qui la mortifia. Cependant elle se trouvait heureuse. La douceur du milieu avait fondu sa tristesse⁴⁵⁴.

Les enfants acquièrent d'emblée une valeur supérieure aux yeux de Félicité. L'expression métaphorique « formés d'une matière précieuse » indique en effet le type de relation que la

⁴⁵⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.468. Dans l'édition du Livre de Poche de *L'Éducation sentimentale*, une note de Pierre-Marc de Biasi est, à ce sujet, intéressante : « Avec plusieurs différences essentielles, cette petite scène récrit la mort de Gavroche, sauvé ici par Dussardier qui assomme le gamin d'un coup de pied pour le soustraire aux balles des gardes nationaux et tombe lui-même sous la mitraille à la place de l'insurgé. » *L'Éducation sentimentale*, édition de Pierre-Marc de Biasi, Les classiques du Livre de Poche, Paris, 2002, p.499.

⁴⁵¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.476.

⁴⁵² *Un cœur simple*, O.C.V, p.219.

⁴⁵³ Les deux enfants prénommés Paul et Virginie, rappellent évidemment les personnages du roman de Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*. Le conte reprend donc des figures mythiques d'un texte littéraire très en vogue au XIX^e siècle. Du reste, comme chez Bernardin, où Virginie quitte l'île paradisiaque pour être éduquée en France et meurt avant d'avoir pu retrouver la terre de son enfance, Flaubert fait mourir Virginie à Honfleur, où elle est envoyée pour y recevoir une éducation au couvent des Ursulines.

⁴⁵⁴ *Un cœur simple*, O.C.V, p.220.

servante va entretenir avec eux ; c'est-à-dire que, apparaissant comme des êtres faits d'une substance de grande valeur et d'importance très élevée, les corps enfantins sont pour elle des biens à protéger : elle tremble pour eux, vivant déjà dans un « tremblement »⁴⁵⁵ d'ailleurs. Les deux enfants, belles choses qui auraient été façonnées par une main d'artiste, sont des corps d'une délicatesse exquise, inestimables et parfaits, qui sont appréhendés par la jeune femme d'une manière double : elle perçoit leur corporéité par les sens, mais en éprouve une « impression » qui relève aussi du jugement esthétique, car Paul et Virginie flattent en elle une sorte d'intelligence du beau et de ses lois. Aussi bien, parce que les enfants ont pour elle des « propriétés » peu communes (ils sont différents des enfants de paysans qu'elle a pu voir dans les fermes où elle travaillait, leur mère est d'origine noble et leur grand-oncle, quoique ruiné, possède le titre de marquis), Félicité développe à leur égard un instinct maternel de protection en même temps qu'elle cède à des impulsions tout autant maternelles. Le style pur de Flaubert, qui ramène la prose narrative à un essentiel intense qui dit tout en peu de mots, nous fait comprendre de quelle nature est l'alliance enthousiaste de Félicité avec les enfants, ce qui se vérifie ensuite par le rôle de monture qu'elle va jouer : elle les porte sur son dos comme un cheval⁴⁵⁶. En cela, elle participe à un jeu enfantin, sert de moyen de locomotion, elle se refait enfant, s'identifie à une figure de grande sœur des deux petits, et se dévoue comme une mère pour éviter aux enfants la fatigue d'un déplacement. Faut-il qu'ils soient élevés dans les airs, qu'ils quittent le sol et, juchés sur leur socle vivant, ainsi valorisés, qu'ils dominent le monde ? Quoi qu'il en soit, les enfants sont devenus les siens : en peu de mots, Flaubert met au jour le mécanisme psychique à l'œuvre chez Félicité dans sa relation avec Paul et Virginie. Le comportement de la servante obéit à l'instinct de maternage observable chez les mammifères à l'égard de leurs petits, instinct qui s'exprime principalement par deux gestes, le portage (elle les porte sur son dos) et le léchage (les baisers, le contact de ses lèvres sur la peau). En portant et en léchant les enfants, Félicité se plonge immédiatement dans l'intime et l'affection maternels. Sans réfléchir, elle subit l'attraction des corps d'enfants, fragiles petites vies que le portage réhausse, et dont la constitution recommande des précautions et des tendresses répétées. Ainsi les petites personnes sont-elles baisées continuellement, comportement que Madame Aubain juge excessif, déplacé, et qu'elle lui interdit. En prohibant les baisers, Madame Aubain mortifie Félicité ; or, le verbe « mortifier » est utilisé par Flaubert à dessein : dans le lexique de la religion, il renvoie aux souffrances physiques et morales que l'on inflige au pénitent dans un

⁴⁵⁵ « D'abord elle y vécut dans une sorte de tremblement que lui causaient “ le genre de la maison ” et le souvenir de “ Monsieur ” planant sur tout ! » *Un cœur simple*, O.C.V, p.220.

⁴⁵⁶ Dans le roman de Bernardin de Saint Pierre, c'est Paul qui porte Virginie sur son dos.

but d'élévation spirituelle. Sur la voie de la sainteté, Félicité est ainsi soumise à une épreuve qui la prive du plaisir d'embrasser les enfants puisqu'elle est forcée de réprimer la tendance instinctive des mères au léchage. Dans ses élans affectueux qui s'expriment par un désir de contact permanent avec la bouche, pratique que Félicité institue dès l'entrée, la servante est-elle plus maternelle que la génitrice des enfants ? La mortification ne l'empêche pas d'être « heureuse », tant la disposition à la béatitude est naturelle en elle. La puissance de sa capacité à s'émerveiller et à aimer semble inconditionnelle, ce que vérifie son héroïsme lors de la scène de la tauromachie : Félicité sauve les enfants et leur mère d'un taureau qui les menace. La scène décrite par Flaubert a lieu un soir d'automne, alors que Félicité, les enfants et Madame Aubain s'en reviennent d'une excursion à la ferme de Geffosses par les herbages :

La lune à son premier quartier éclairait une partie du ciel, et un brouillard flottait comme une écharpe sur les sinuosités de la Touques. Des bœufs, étendus au milieu du gazon, regardaient tranquillement ces quatre personnes passer. Dans la troisième pâture quelques-uns se levèrent, puis se mirent en rond devant elles. « Ne craignez rien ! » dit Félicité ; et, murmurant une sorte de plainte, elle flatta sur l'échine celui qui se trouvait le plus près ; il fit volte-face, les autres l'imitèrent. Mais, quand l'herbage suivant fut traversé, un beuglement formidable s'éleva. C'était un taureau, que cachait le brouillard. Il avança vers les deux femmes. Mme Aubain allait courir. « Non ! non ! moins vite ! » Elles pressaient le pas cependant, et entendaient par derrière un souffle sonore qui se rapprochait. Ses sabots, comme des marteaux, battaient l'herbe de la prairie ; voilà qu'il galopait maintenant ! Félicité se retourna, et elle arrachait à deux mains des plaques de terre qu'elle lui jetait dans les yeux. Il baissait le mufle, secouait les cornes et tremblait de fureur en beuglant horriblement. Mme Aubain, au bout de l'herbage avec ses deux petits, cherchait éperdue comment franchir le haut bord. Félicité reculait toujours devant le taureau, et continuellement lançait des mottes de gazon qui l'aveuglaient, tandis qu'elle criait : « Dépêchez-vous ! dépêchez-vous ! » Mme Aubain descendit le fossé, poussa Virginie, Paul ensuite, tomba plusieurs fois en tâchant de gravir le talus, et à force de courage y parvint.

Le taureau avait acculé Félicité contre une claire-voie ; sa bave lui rejaillissait à la figure, une seconde de plus il l'éventrait. Elle eut le temps de se couler entre deux barreaux, et la grosse bête, toute surprise, s'arrêta⁴⁵⁷.

Dans un premier temps, il convient de mettre en rapport Félicité avec la sainte Félicité de la martyrologie chrétienne. Flaubert s'inspire de l'histoire carthaginoise de sainte Perpétue et sa servante Félicité⁴⁵⁸ et dans son conte, Félicité, nouvelle sainte qui rappelle son inspiratrice antique par son tête à tête avec le taureau, bénéficie donc de la faveur des dieux : un lien mystique est établi entre elle et l'animal chthonien à maîtriser, dans une situation de combat. Car

⁴⁵⁷ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.222-223.

⁴⁵⁸ En 203, à Carthage, Perpétue et sa servante Félicité, nouvellement converties à la religion chrétienne, sont condamnées à être livrées aux bêtes féroces par Hilarian qui prononce la sentence. Transpercées par un taureau sauvage, elles survivent miraculeusement à leurs blessures et sont finalement décapitées.

il s'agit d'entrer en compétition avec la force brutale, et, pour protéger les enfants, il faut faire écran de son corps : Félicité est effectivement prête à se laisser transpercer, en sacrifice, en martyr ; elle donnerait sa vie pour Paul et Virginie. De même que d'autres saints qui se mettent en relation avec des animaux (un rapport de pureté pour saint François et les oiseaux par exemple, un rapport de destruction avec saint Julien le chasseur sanguinaire, dont Flaubert réécrit l'hagiographie⁴⁵⁹), Félicité neutralise les forces destructrices et domine la puissance brutale. Le tête à tête avec l'animal est, à l'évidence, un souvenir des mythes ancestraux en lien avec l'imaginaire taurin. Qu'il s'agisse de Thésée aux prises avec le minotaure, du féroce Rudra du Rig-Véda, de l'Enlil babylonien, du veau d'or biblique, de Zeus métamorphosé pour séduire Europe, le taureau évoque la force sauvage et fouguese et l'idée de commencement fertile. Il n'est pas étonnant que la tête de bœuf ou de taureau soit l'origine de la lettre A, (tête de taureau stylisée et renversée, « Aleph » qui signifie « taureau », assimilé aussi à la lune en son premier quartier⁴⁶⁰) qui marque le début des alphabets hébreu, phénicien, grec, étrusque, latin... Dans toutes les civilisations anciennes, le taureau, animal sacralisé, symbolise aussi bien l'énergie ardente et cosmique que les puissances sexuelles génératrices⁴⁶¹. Réputé « cosmophile », il incarne les forces chtoniennes débridées et conjugue en lui le symbolisme atmosphérique, lunaire et nocturne. Dans l'histoire de Félicité, dominer le taureau va donc apparaître comme la capacité à transmuier l'énergie vivante, impétueuse et exaltée qui anime le monde, en énergie et en force spirituelles. En cela, les taumachies antiques, liées à divers cultes religieux, sont toutes des épreuves physiques d'essence sacrificatoire ou initiatique, et sont destinées à représenter une idée de victoire sur des forces obscures. Protéger les enfants et leur mère apparaît bien comme une épreuve décisive sur le chemin de la sainteté à laquelle elle accède, hallucinée, ébahie d'amour pour l'humanité – et les enfants semble-t-il ; en effet, à la fin du conte, quand Félicité meurt en état de grâce, sous la protection de son perroquet, lequel est devenu, grotesquement sublime, une sorte d'esprit saint planant au-dessus d'elle, la présence des enfants doit encore être remarquée. Car son agonie a lieu, comme par hasard, le jour de la Fête-Dieu, au moment précis où la procession et tous les enfants qui y participent, occupant

⁴⁵⁹ Il faut rappeler que dans le texte de Flaubert, avant de devenir oblat dévoué prêt au sacrifice avec le lépreux, Julien sauve des enfants. Rongé par le remords d'avoir tué ses parents et accompli ainsi la prophétie, il erre de ville en ville et doit surmonter des épreuves expiatoires : « Sa propre personne lui faisait tellement horreur qu'espérant s'en délivrer il s'aventura dans des périls. Il sauva des paralytiques des incendies, des enfants du fond des gouffres. L'abîme le rejetait, les flammes l'épargnaient ». (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V., p.272.)

⁴⁶⁰ La scène se passe alors que la lune en est à son premier quartier!

⁴⁶¹ Voir à ce sujet *Les Religions de l'Antiquité* de Friedrich Creutzer (*Op. cit.*) dont Flaubert avait une parfaite connaissance, ainsi que l'article très complet « Taureau » du *Dictionnaire des Symboles* de Chevalier et Gheerbrant, coll. Bouquins, Gallimard, Paris, p.929-934.

l'espace public, se sont arrêtés dans la cour de la maison Aubain⁴⁶². Elle meurt, pour ainsi dire, en leur compagnie et en celle de la mère Simon (dite la « Simonne »), venue dans sa chambre pour l'assister dans ses derniers instants. Le récit accorde une large place au rôle des enfants :

Tous les enfants des écoles, les chantres et les pompiers marchaient sur les trottoirs, tandis qu'au milieu de la rue, s'avançaient premièrement : le suisse armé de sa hallebarde, le bedeau avec une grande croix, l'instituteur surveillant les gamins, la religieuse inquiète de ses petites filles ; trois des plus mignonnes, frisées comme des anges, jetaient dans l'air des pétales de roses⁴⁶³ [...].

Flaubert énumère les personnages qui composent la procession et utilise plusieurs vocables pour désigner les enfants : « tous les enfants des écoles », « les gamins », les « petites filles », « trois des plus mignonnes, frisées comme des anges », expressions plurielles qui créent la vision d'une foule bigarrée constituée d'enfants – nous remarquons que les adultes, déterminés par leur fonction officielle, sont désignés à l'aide du singulier. Les enfants sont là en nombre, comme pour rendre hommage à Félicité, laquelle, depuis son lit de douleur, ne peut pas les voir, mais les entend :

Bientôt, on distingua le ronflement des ophicléides, les voix claires des enfants, la voix profonde des hommes. Tout se taisait par intervalles, et le battement des pas, que les fleurs amortissaient, faisait le bruit d'un troupeau sur du gazon.

Le clergé parut dans la cour. La Simonne grimpa sur une chaise pour atteindre à l'œil de bœuf, et de cette manière dominait le reposoir.[...]

Les fabriciens, les chantres, les enfants se rangèrent sur les trois côtés de la cour. Le prêtre gravit lentement les marches, et posa sur la dentelle son grand soleil d'or qui rayonnait. Il se fit un grand silence.

Et les encensoirs, allant à pleine volée, glissaient sur leurs chaînettes⁴⁶⁴.

La Simonne regarde la procession par l'œil de bœuf, et nous pouvons imaginer que c'est depuis ce point d'observation qu'elle décrit ce qu'elle voit à Félicité, car la description de la procession et du reposoir laisse entendre que Félicité pourrait bien imaginer la scène, de ce point de vue surplombant. Peut-être l'œil de bœuf est-il un rappel indirect de l'épisode du taureau (clin d'œil ironique ?), de même que « le bruit d'un troupeau sur le gazon » évoque « le troupeau des vierges » vu lors de la communion de Virginie (nous y reviendrons) ou tous les autres troupeaux

⁴⁶² Rituel chrétien, la Fête-Dieu, célébrée soixante jours après Pâques, rappelle la présence réelle de Jésus-Christ dans l'eucharistie. Une procession durant laquelle on doit contempler le saint sacrement est organisée : un prêtre officiant, sous un dais de velours rouge, est tenu par quatre fabriciens, porte un ostensor (le « grand soleil d'or » qui rayonne) et s'arrête à chaque reposoir dressé aux points stratégiques de la cité, dont les rues sont pavoisées. L'année de la mort de Félicité, les paroissiennes choisissent d'établir un reposoir dans la cour de Madame Aubain. C'est précisément au moment où la procession parvient à cet endroit et s'arrête devant l'autel richement décoré (Loulou, le perroquet empaillé, est caché dans le décor) que Félicité meurt.

⁴⁶³ *Un cœur simple*, O.C.V, p.246.

⁴⁶⁴ *Un cœur simple*, O.C.V, p.246-247.

d'animaux que Félicité a pu entendre dans sa vie ? Sainte et *pauper spiritu* n'aspirant qu'aux biens du Ciel, Félicité est celle qui n'a jamais perdu son cœur simple, un cœur d'enfant parmi les enfants. Car l'essentiel réside dans le fait que Félicité soit associée à l'idée d'enfance, et que sa sainteté soit tributaire de cet esprit d'innocence symbolisé par l'enfance. « Bienheureux les pauvres en esprit car le Royaume des cieux est à eux⁴⁶⁵ » écrit l'évangéliste Matthieu : enfants, croyance et religion sont intrinsèquement liés.

1.4.5. Enfants et religion.

Si l'enfant permet à l'adulte d'accéder à la sainteté, il s'agit donc de questionner sa présence dans le sacré et dans les rites religieux. Chez Flaubert, l'enfant a une place dans l'église, et un rôle à jouer dans les cérémonies, le monde du sacré étant aussi le monde de l'imaginaire et du merveilleux. Chaque cérémonie religieuse est une fête dont la remarquable féerie n'échappe pas à l'auteur et à ses personnages : la vie mystérieuse dans l'église, son univers coloré, la théâtralité de son décor et de ses rites, la solennité des processions, l'apparat des fidèles, le sentiment religieux inspiré et inspirant, bref, le spectacle que le culte laisse voir dans ses formes extérieures a suffisamment de qualités esthétiques pour stimuler une impulsion créatrice et l'élaboration d'une phrase ou d'un passage... Sont aussi liés l'enfant divin dans les bras de la Vierge et l'enfant dans l'attitude de la prière par exemple, ou l'enfant initié par quelque rite liturgique équivalent à un rite de passage : baptême ou communion, et nous verrons que ce type d'enfant se superpose à celui des idylles, l'enfant antique, associé aux fleurs, à la nature arcadienne et aux temps de l'âge d'or.

Voyons d'abord le portrait de Manoello, dans *La Main de fer*, œuvre de jeunesse sous-titrée « conte philosophique », et datée de février 1837. Inachevée, cette nouvelle ne nous en offre pas moins le portrait d'un jeune mystique dont l'enfance est associée aux attributs traditionnels de la Vierge Marie : les roses et la mer (qui sont originellement les attributs d'Aphrodite dans la mythologie grecque). Flaubert brosse le portrait de Manoello :

⁴⁶⁵ Voir Évangile selon Matthieu, 5,3.

[...] enfant, il aimait à cueillir les roses, à écouter la mer qui se brise sur les rochers, et, couché sur la plage, il s'endormait avec bonheur au bruit des vagues qui le berçaient mollement comme un chant de nourrice⁴⁶⁶.

La mer, mère universelle, est ici, par le biais de la comparaison, assimilée à la bonne nourrice qui berce l'enfant par son chant. Intéressant à relever est aussi le « bruit des vagues », lequel appartient à la catégorie des « bruits blancs » ou « bruits roses », phénomènes sonores que la science étudie et dont elle a calculé les fréquences additionnées⁴⁶⁷. L'impression du bruit blanc marin est celle d'un souffle feutré qui alterne inspiration et expiration : le bruit blanc ressemble donc à la respiration humaine, et ses fréquences sont très proches de celles de l'univers sonore que le fœtus entend dans l'utérus de sa mère. Le fascinant pouvoir hypnotique que ce type de fréquences exerce sur l'homme viendrait du rappel des impressions *in utero*, rappel qui procurerait un sentiment d'apaisement.

Le personnage de Manoello incarne donc d'abord le type d'enfant sensible aux roses et au bercement marin, ce qui développe en lui une réceptivité particulière au chant :

Un jour, il avait dix-neuf ans alors, il entra dans une église, il prêta l'oreille, et c'était des sons graves et sonores qui s'élevaient dans la nef, sublimes et majestueux ; c'était l'orgue, l'orgue et puis des cris purs et plaintifs, et, au loin, la voix gracieuse et frêle d'un enfant, qui se mariait avec l'encens, comme deux parfums. Le soleil, pénétrant à travers les vitraux dorés, jetait sur tout cela un jour mystique et azuré qui lui remplit l'âme d'une douce rêverie de foi et d'amour⁴⁶⁸.

Que comprenons-nous ? Pour résumer brièvement, Manoello, qui a été bercé par la mer et qui a voluptueusement senti l'odeur des roses, subit une crise de mysticisme provoquée par le chant d'un enfant à l'église : la sensibilité à la voix de l'enfant qui conduit à la foi a été préparée dans l'enfance, et nous pourrions en déduire que l'affaire de croyance ou de sensibilité religieuse s'explique par les sensations d'un passé lointain réactivées par la mémoire et restaurées dans le présent. Comme souvent chez Flaubert, les perceptions sensorielles sollicitées concourent à créer des synesthésies : le chant de l'enfant se mêle à l'odeur de l'encens, auquel il finit par se superposer grâce à la comparaison « comme deux parfums » ; les perceptions visuelles sont stimulées par la lumière au travers des « vitraux dorés » : là encore, ce qui relève de la lumière

⁴⁶⁶ *La Main de fer*, ODJ, p.206.

⁴⁶⁷ Il existe de nos jours des enregistrements de bruits blancs ou roses destinés à endormir les bébés. Le bruit blanc et ses liens avec l'endormissement ont fait l'objet d'études scientifiques. Voir par exemple J.A. Spencer, D.J. Morgan, A. Lee, D. Talbert, « White noise and sleep induction », [Bruit blanc et endormissement induit], *Archive of Disease in Childhood*, Institute of Obstetrics and Gynaecology, Royal Postgraduate Medical School, Queen Charlotte's Hospital, London, 1990, January, p.135-137.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1792397/>

⁴⁶⁸ *La Main de fer*, ODJ, p.206.

traversante, miroitante, colorée et dynamique est fréquent dans l'écriture flaubertienne, quand il s'agit d'exprimer un état de plénitude et de satisfaction de l'être tout entier⁴⁶⁹.

Dans *La Danse des morts*, prose poétique visionnaire de mai 1838, très inspirée de l'*Ahasvérus* de Quinet, Flaubert développe cette même image qui associe l'évocation de la Vierge aux fleurs, à l'encens, et à l'enfance :

Oh ! le ciel ! je l'ai rêvé longtemps enfant, en priant la vierge, en couvrant ses pieds de feuilles arrachées aux prés, en respirant l'encens qui fumait et montait vers le dôme en vaporeux replis. Je l'ai rêvé, couché sur les marguerites, en regardant à travers mes mains le soleil dorer les nuages, et le soir quand les troupeaux rentraient en bêlant, que les insectes chantaient sous l'herbe, que l'horizon était rouge, qu'il y avait du feu dans les nuages et que les fils de la vierge se mêlaient à mes cheveux.

Le ciel, je l'ai rêvé dans l'amour⁴⁷⁰.

L'image mystique d'une union avec la nature, que l'écrivain a pu découvrir dans les idylles pastorales de Théocrite⁴⁷¹, apparaît ici comme un souvenir d'enfance. L'enfant rêve-t-il d'une union mystique avec le ciel, ou est-il, par sa nature même d'enfant, le rêveur par excellence, face à l'immensité du ciel ? Rêve-t-il d'un infini que seule l'étendue céleste peut lui offrir ? Flaubert personnifie des « âmes qui montent au ciel », et l'une d'elles prend la parole pour évoquer le souvenir d'un « rêve de ciel », rêve d'enfant à présent perdu à tout jamais. On pourrait croire que le mystique et l'enfant ne sont qu'une seule et même personne : tous deux s'exaltent dans l'attitude contemplative et religieuse face au monde, dont ils ont une connaissance beaucoup plus intuitive que rationnelle. L'âme de l'enfant couché dans les marguerites, c'est l'enfant lui-même, mais qui n'est plus un corps, c'est, sous la plume de Flaubert, une entité immatérielle qui communique, dans une sorte d'extase, avec l'ensemble des éléments qui composent la totalité universelle à laquelle s'identifie Dieu. L'enfant fait l'expérience d'une union intime avec le divin. S'agit-il d'une expérience vécue par Flaubert lui-même, d'un désir de s'élever au-delà du réel pour atteindre un ailleurs idéal, un absolu rêvé, une transcendance ? Nous pourrions le penser, car très tôt, Flaubert est intéressé par le

⁴⁶⁹ Nous le verrons dans le chapitre concernant Berthe qui joue sur le gazon : l'attrait que l'enfant exerce sur sa mère est généré par une série de stimulations sensorielles agréables, et parmi elles, la vision de la lumière venue d'un rayon de soleil que décompose une surface brillante et qui séduit l'œil. Par ailleurs, c'est sa propre sensibilité visuelle et auditive que Flaubert révèle ici, et il ne faut pas s'étonner de trouver, dans sa correspondance, des indices qui prouvent une émotivité sensorielle particulière, surtout quand il s'agit de voix d'enfants. Par exemple, lors de son voyage en Orient, Flaubert est sensible aux chants religieux chantés par des chœurs d'enfants, pendant les fêtes de l'épiphanie des Grecs, à Boulac, dans l'église des Arméniens : « Les tableaux religieux sont dans le goût de ceux des Coptes. — Effet charmant des chœurs à demi-voix (chantés par les enfants) qui continuent le point d'orgue du fausset poussé par l'officiant. » (*Voyage en Orient, O.C.II*, p.644-645.)

⁴⁷⁰ *La Danse des morts, ODJ*, p.410.

⁴⁷¹ Voir la deuxième partie de ce travail.

mysticisme, la vie contemplative et tout regard porté avec application spirituelle sur les choses. Dans le cahier intime de 1840-1841, il nous donne un indice qui nous permet de mieux comprendre l'exploitation récurrente qu'il fait du motif de l'enfant contemplatif ou de l'enfant à l'église. Il écrit :

Je voudrais bien être mystique : il doit y avoir de belles voluptés à croire au paradis, à se noyer dans des flots d'encens, à s'anéantir au pied de la Croix, à se réfugier sous les ailes de la colombe. La première communion est quelque chose de naïf ; ne nous moquons pas de ceux qui y pleurent : c'est une belle chose que l'autel couvert de fleurs qui embaument, c'est une belle vie que celle des saints, j'aurais voulu mourir martyr et, s'il y a un Dieu, un Dieu bon, un Dieu le père de Jésus, qu'il m'envoie sa grâce, son esprit, je le recevrai et je me prosternerai⁴⁷².

De ce désir vient sans doute le goût de Flaubert pour les cérémonies religieuses que ses voyages lui donnent l'occasion de voir. Lors du voyage en Bretagne, c'est, à Carnac, un enfant photophore, « enfant lumière », comme un symbole de la vie qui perdure et résiste au vent, devant une église, pendant un enterrement :

Une charrette, traînée par des bœufs, a paru dans la place et s'est arrêtée devant le portail. Un mort était dessus. Ses pieds pâles et mats comme de l'albâtre lavé, dépassaient le bout du drap blanc qui l'enveloppait de cette forme indécise qu'ont tous les cadavres en costume. La foule survenue se taisait, les hommes restaient découverts, le prêtre secouait son goupillon et marmottait des oraisons, et les bœufs accouplés, remuant lentement la tête, faisaient crier leur gros joug de cuir. L'église, où brillait une étoile au fond, ouvrait sa grande ombre noire que refoulait du dehors le jour vert des crépuscules pluvieux, et l'enfant qui éclairait sur le seuil passait toujours la main devant sa chandelle pour empêcher le vent de l'éteindre⁴⁷³.

Toute une scène se constitue progressivement pour servir d'écrin à la présentation de l'enfant porteur de lumière et maître du vent !

Et puis à Quimperlé, dans l'église Saint-Michel, les yeux de Flaubert sont attirés par une peinture qui représente la mort d'un évêque et un enfant ! Nous pouvons avoir une idée assez précise de ce tableau grâce à la description détaillée qu'en fait Flaubert, description qui correspond exactement à celle que l'on peut faire de *La Bonne Mort*, peinture anonyme, fin XVII^e - début XVIII^e, visible dans l'église Saint-Martin de La Remaudière en Loire-Atlantique, à ceci près que dans *La Bonne mort*, l'enfant dont il est question a les pieds nus. Or, dans la peinture de Quimperlé, Flaubert s'appesantit surtout sur les chaussures de l'enfant de chœur :

⁴⁷² *Cahier intime de 1840-1841, ODJ*, p.737.

⁴⁷³ *Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.87.

Tout près du moribond, à genoux, vu de dos, au premier plan, se tient un enfant de chœur qui porte un cierge. La semelle jaune de ses robustes souliers est garnie de clous aussi formidables que les dents des diables et se présente devant vous avec une naïveté qui fait plaisir ; d'autant qu'un raccourci de jambes bien entendu les lui remonte jusqu'au milieu des reins⁴⁷⁴.

Ce qui saute aux yeux du voyageur contemplateur, ce sont les clous des chaussures, (préfiguration des gros souliers de Charles Bovary à son arrivée au collège ?) dont ni le peintre ni l'enfant ne perçoivent le ridicule. Oui, la « naïveté » dans la mise de l'enfant « fait plaisir », car il émane des figures de piété de l'art populaire une singulière beauté à laquelle Flaubert se montre sensible, comme il remarque d'ailleurs, dans la vraie vie, les enfants qui prient, les enfants dans les églises, les enfants dans les cortèges religieux. Nous retiendrons par exemple la fascinante description d'un jeune Breton, un « jeune garçon » dont on ne saura pas exactement l'âge, mais qui est suffisamment admirable pour que Flaubert lui consacre un long passage, dans le chapitre consacré à Quimperlé :

Nous nous en allions lentement marche à marche⁴⁷⁵, quand nous nous sommes détournés pour laisser passer un jeune garçon qui descendait en sautant : il était robuste et beau. Ses cheveux bruns que coiffait son chapeau rond de feutre noir, couvraient à demi sa veste bleue, et à chacun de ses bonds s'envolaient et retombaient sur ses épaules. Sa taille courte, mais pleine de souplesse, se cambrait de façon hardie au mouvement de ses cuisses, jouant à l'aise dans son *bragow-brass*⁴⁷⁶ de toile écru ; son mollet dur, serré dans des grèves blanches, saillissait nerveusement, et son pied chaussé de gros sabots était léger comme celui d'un chamois. Il s'arrêta à quelques pas de nous pour renouer la boucle de sa jarretière ; nous vîmes de profil sa figure pâle sur laquelle dans cette pose sa grande chevelure s'avancait comme une draperie, et pendait jusqu'à son coude. Lorsqu'il eut fini, il se redressa vite, et nous le vîmes d'échelon en échelon qui continuait à sauter, et de bonds en bonds s'éloignait.

Nous le retrouvâmes dans l'église Sainte-Croix, chantant les litanies de la Vierge, à genoux, le front levé vers le ciel. Il nous reconnut, tourna vers nous le regard sérieux de ses yeux noirs, l'y arrêta un instant avec une curiosité méfiante ; puis il reprit son maintien et continua sa prière⁴⁷⁷.

La description de ce garçon aurait-elle été aussi élogieuse si le jeune Breton n'était pas entré dans une église pour y réciter le Rosaire ? L'attitude finale de l'orant qui rend grâce à la Vierge

⁴⁷⁴ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.128.*

⁴⁷⁵ Flaubert et Du Camp descendent une rue à gradins de bois.

⁴⁷⁶ Le terme désigne une large culotte bouffante portée par les Bretons. Les coutumes bretonnes en vigueur à cette époque indiquent que c'est à l'âge de six ans que le petit breton, jusque-là vêtu de robes comme la fille, doit porter le « bragou-brass », ou « bragou-brass », cette étape dans la règle vestimentaire marquant son ascension au rang de « grand ». Il passait alors de l'autorité de la mère à celle du père. Ce détail dans le texte de Flaubert montre que ce jeune garçon est âgé de plus de six ans.

⁴⁷⁷ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.129-130.*

en chantant, sublime ce qui précède : c'en est le point d'orgue, le couronnement de toute cette beauté physique alliée à la beauté spirituelle.

Mais toujours au sublime s'ajoute le grotesque. Aussi l'enfant n'est pas forcément le représentant d'une âme absorbée en la divinité. Par exemple, arrivés à Quimper, un dimanche de fête, Flaubert et Du Camp assistent à une procession dans les rues :

Les cloches ont redoublé leur volée. On a entendu des chants ; on a battu du tambour, on a tiré des coups de fusil et deux files de gamins ont débouché des deux côtés de la rue. Au milieu circulait un prêtre en surplis, qui commandait la manœuvre à l'aide d'un livre en bois qu'il fermait par un coup sec qui résonnait comme un battoir. Les enfants avaient des pantalons boutonnés par-dessus leur veste, un cierge éteint à la main droite, et braillaient comme des ânes. Après eux venaient les petites filles toutes en robes blanches, avec des ceintures bleues, et au milieu d'elles un ecclésiastique quelconque, pareillement occupé à aller de rang en rang pour les faire s'avancer, s'arrêter, repartir, chanter et se taire ; enfin venaient les chantes et les chanoines, ouvrant tous la bouche, baissant les yeux et marchant au pas, en se prélassant dignement dans leurs belles chasubles d'église. Je m'en souviens d'une surtout, qui était de velours violet brodé d'or⁴⁷⁸.

Files de « gamins » qui débouchent, « enfants qui braillent comme des ânes », « cierges éteints » : la procession, dont la description est largement développée, est ici plutôt comique, car le cortège bruyant s'apparente plutôt à celui du *Komos* des réjouissances païennes. La cérémonie est accompagnée de battements de tambour, de coups de fusils, elle est réglée à coups de « battoir », on y entend « les cris des enfants », les petites filles ressemblent à des marionnettes ou à des automates dont on règle la mécanique pour « s'avancer, s'arrêter, repartir, chanter et se taire ». Nous assistons ici à un cortège dionysiaque que nous devons rapprocher du charivari sonore, grotesque et yukien. Carnavalesques en effet, les chanoines marchent « au pas » militaire dont la lourdeur se laisse voir, puisque Flaubert décrit les marcheurs se « prélassant » dans les chasubles. Suit le chanoine qui porte le Saint-Sacrement :

Autour de lui, les enfants de chœur encensaient, les chantes vociféraient. Il marchait sur les fleurs que l'on jetait devant ses pas, et lorsqu'aux reposoirs il élevait sa chose reluisante, tout le monde se mettait à genoux, y compris les soldats, les gardes nationaux et les gendarmes qui escortaient la procession. Quatre rubans de satin, tombant du dais, étaient tenus par deux bambins habillés en nankin jaune brodé sur toutes les coutures, et par deux toutes petites filles en robes bleues, semées d'étoiles d'argent, les bras nus garnis de bracelets, avec une couronne sur la tête et deux ailes roses dans le dos⁴⁷⁹.

La foule populaire, théâtrale, sans profondeur ni beauté mystique, dépouille la cérémonie de sa solennité religieuse. Cependant, la procession serait peut-être « sauvée » par l'image de deux

⁴⁷⁸ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.146.*

⁴⁷⁹ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.147.*

petites filles, figures d'anges, qui encadrent, avec deux bambins, le dais qui abrite le Saint-Sacrement en or, que Flaubert transforme d'ailleurs en « chose reluisante », expression ironique et moqueuse qui désacralise et déprécie brutalement l'objet du culte, conférant à toute cette mascarade une dimension absurde. S'il y a beauté apollinienne, il y a aussi renversement dionysiaque propre à inspirer le rire et la joie.

À Tombelaine, en Bretagne, Flaubert décrit brièvement une autre procession, sans péjoration cette fois, car les enfants, qui semblent seuls avec leur curé, sont vus dans un mouvement ascensionnel : ils montent un escalier. Ce que note Flaubert, par métonymie, ce sont précisément les robes blanches qui progressent vers une hauteur, faisant des taches de lumière doublées par celles des flambeaux ; aussi la vision produite est-elle celle d'une ligne de lumière mobile et ascendante, comme un symbole d'élévation spirituelle :

Le soir, pendant que nous dînions, une procession d'enfants, conduits par le curé, a passé en chantant sous nos fenêtres ; ils tenaient des cierges à la main et, marchant deux à deux, ils ont monté l'escalier qui conduit de la rue sur les remparts. On voyait s'élever les robes blanches des petites filles avec les lumières des flambeaux, et on entendait les voix s'éloigner⁴⁸⁰.

Retenons encore d'autres exemples d'enfants vus dans les cérémonies religieuses, significatifs par leur variété de l'impression qu'ils causent sur l'écrivain, et notamment ceux rencontrés lors du voyage en Orient. Ainsi à Damas, quand Flaubert se trouve dans une synagogue :

J'avais à ma droite un enfant d'environ douze à treize ans, qui détonnait, en psalmodiant et en se balançant, de toute la force de sa voix grêle ; il était debout et lisait dans un livre où lisait aussi, assis, un homme, son père sans doute⁴⁸¹.

Au Caire, à propos d'une noce rencontrée dans la rue, près de la maison de Lambert-Bey, il écrit :

Un jour nous rencontrons derrière l'hôtel d'Orient une noce qui passe. Les joueurs de petites timbales sont sur des ânes – des enfants richement vêtus sur des chevaux⁴⁸² ;

Lors du voyage en Grèce, alors qu'il est, avec Maxime Du Camp, à Thespies et que tous deux logent dans l'école :

Nous sommes assiégés par des enfants qui chantent des noëls à notre porte, et qui quelquefois l'entrouvrent ; ils vont ainsi de porte en porte, chanter dans tout le pays⁴⁸³.

⁴⁸⁰ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.253.*

⁴⁸¹ *Voyage en Orient, O.C.II, p.786-787.*

⁴⁸² *Voyage en Orient, O.C.II, p.621.*

⁴⁸³ *Voyage en Orient, O.C.II, p.881-882.*

Les enfants sont nombreux, ils sont ici ou là, ils s'imposent à la vue, à l'oreille, aux sens. Qu'elle soit accidentelle ou attendue au cours des voyages, qu'elle soit « littérisée » au fil des textes poétiques, la présence éphémère ou durable des enfants dans le culte religieux est manifeste, du premier au dernier sacrement.

Parmi les sacrements que nous allons évoquer, le baptême tient sa place. Rappelons qu'en 1833, Flaubert est parrain d'Émilie-Apolline, née le 4 mars 1833. Il s'agit de la seconde fille des Bonenfant⁴⁸⁴, qui mourra à huit ans en 1841. Le 3 septembre 1833, dans une lettre qu'il adresse à son jeune ami Ernest Chevalier, il écrit :

J'ai été Pârain mais si tu veux que je te donne des bonbons il faut que tu viennes m'embrasser, autrement je dirai comme le proverbe : Sans argent pas de Suisse. [...] Tu me demandes dans ta lettre si j'ai bien déclamé le *credo*, je te répondrai qu'on ne m'a point dit de le dire, qu'on nous a dit de dire un *ave* et un *pater* tout bas, qu'au reste j'ai assez mal baptisé ma pauvre filleule⁴⁸⁵.

Le motif du baptême est déjà abordé de façon ironique par Flaubert : nous noterons par exemple la majuscule, l'orthographe et l'accentuation du mot « Pârain » qui, paradoxalement, anoblissent et déprécient le fait d'être parrain, en même temps que le son « a », grave et traînant, laisse imaginer la voix du jeune Gustave (il a douze ans) se moquant de son titre. Quelques années après, c'est du baptême de sa nièce Caroline qu'il donne une description singulière et triste dans la correspondance : le baptême a lieu peu de temps après les deuils⁴⁸⁶ qui frappent la famille. Flaubert écrit une lettre pleine d'amertume à Maxime Du Camp, le 7 avril 1846 :

C'est hier⁴⁸⁷ que l'on a baptisé ma nièce. L'enfant, les assistants, moi, le curé lui-même qui venait de dîner et était empourpré ne comprenaient pas plus l'un que l'autre ce qu'ils faisaient. En contemplant tous ces symboles insignifiants pour nous je me faisais l'effet d'assister à quelque cérémonie d'une religion lointaine exhumée de sa poussière. C'était bien simple et bien connu et pourtant je n'en revenais pas d'étonnement, le prêtre marmottait au galop un latin qu'il n'entendait pas, nous autres nous n'écoutions pas, l'enfant tenait sa petite tête nue sous l'eau qu'on lui versait, le cierge brûlait et le bedeau répondait amen. Ce qu'il y avait de plus intelligent à coup sûr, c'était les pierres qui avaient autrefois compris tout cela et qui peut-être en avaient retenu quelque chose⁴⁸⁸.

La lettre nous fait voir l'incongruité de cette cérémonie dont, selon Flaubert, personne ne comprend plus le sens, comme si la vitre de l'absurde séparant l'homme et le monde s'était placée entre lui et le reste. Ce baptême est dépourvu de grandeur et de signification car, bien

⁴⁸⁴ La famille Bonenfant est celle des cousins de Flaubert à Nogent.

⁴⁸⁵ *Corr.I*, p.10-11.

⁴⁸⁶ L'année 1846 est marquée par les deuils : le père de Flaubert meurt en janvier, sa sœur Caroline en mars.

⁴⁸⁷ Le 6 avril 1846 donc.

⁴⁸⁸ *Corr.I*, p.262.

qu'étant conforme aux règles du sacrement, il semble totalement dénué de raison. L'écrivain jette un regard sévère sur le prosaïsme et l'insuffisance du curé qui manifestement n'est pas à son affaire : il sort de table, rassasié, « empourpré », pour débiter comme une machine des paroles latines qu'il vide de leur valeur performative et sacrée, devant une assistance indifférente, venue là par convention sociale. En définitive, Flaubert rend compte d'une parodie de baptême. Est-ce l'état d'abattement causé par les deuils qui lui fait voir ce baptême comme un rite « d'une religion lointaine exhumée de sa poussière » ? Il dit ne pas en revenir « d'étonnement » : en définitive, il a conscience que la célébration du baptême s'est, au fil du temps, appauvrie de son sens originel, et qu'elle n'est plus qu'un jeu social hypocrite sans rapport avec ce qui la fondait aux temps anciens. Aussi rapporte-t-il les pratiques réglées du curé comme autant de gestes mécaniques sans âme ni raison et décrit-il les comportements qu'il voit à la façon d'un écrivain objectivement behaviouriste : « l'enfant tenait sa petite tête nue sous l'eau qu'on lui versait, le cierge brûlait et le bedeau répondait amen. ». Pourquoi cette eau, ce cierge, cette parole ? Les symboles ne correspondent plus à rien. Vue avec le détachement impassible du philosophe qui observe les choses existantes avec un regard neuf, impartial, et qui les rapporte telles qu'elles se montrent à sa vue indépendamment de toute pensée « personnelle », la criante absurdité du baptême éclate. Le chemin vers la dérision de baptême que *Madame Bovary* nous donne à lire est ainsi tracé. Avant d'y arriver, retenons cependant d'autres baptêmes, sujets qui portent à rire, dans la vie de Flaubert : celui du fils de l'éditeur Charpentier, dont il est question dans une lettre adressée à George Sand, le 31 décembre 1873, intéressante parce que le cas du choix du prénom y est relevé. Il semble qu'aux yeux de l'écrivain, un prénom puisse être un « programme » pour celui qui le porte, détail qui nous conduira à discuter du choix des prénoms que les parents « infligent » à leurs enfants nouveaux-nés :

Pour compléter mon caractère ecclésiastique, savez-vous ce que je vais faire ? je vais être parrain. La petite mère Charpentier, dans son enthousiasme pour *Saint Antoine*, est venue me prier d'appeler *Antoine* l'enfant qu'elle va mettre au monde ! J'ai refusé d'infliger à ce jeune chrétien le nom d'un homme si agité. Mais j'ai dû accepter l'honneur qu'on me faisait ! bien qu'il m'en coûte, ou m'en coûtera ! Voyez-vous ma vieille trombine près des fonts baptismaux, à côté du poupon, de la nourrice et des parents ! Ô Civilisation, voilà de tes coups ! Belles manières, telles sont vos exigences ⁴⁸⁹!

Flaubert redonne l'information sous une autre forme à George Sand, le 7 février 1874 :

⁴⁸⁹ *Corr.IV*, p.758-759.

À propos de religion, vous ignorez sans doute que le mois prochain on me verra au pied des autels. La petite mère Charpentier est venue me prier d'être le parrain de son dernier produit. Il a fallu en passer par là, sous peine de pignouflisme⁴⁹⁰.

Se soumettre aux exigences de la religion pour n'être pas un pignouf⁴⁹¹, c'est ce que ne fera pas le grand-père de Berthe par exemple, puisque le repas de baptême de la fille d'Emma dans *Madame Bovary* donne lieu à un amusant persiflage anticlérical.

Raconté dans le troisième chapitre de la seconde partie de *Madame Bovary*, le baptême vient après le récit des attermoissements d'Emma, hésitations relatives au choix du prénom de sa fille : autant Emma savait à coup sûr et à l'avance comment elle nommerait un fils, autant elle est à court pour une fille :

Pendant sa convalescence, elle s'occupa beaucoup à chercher un nom pour sa fille. D'abord, elle passa en revue tous ceux qui avaient des terminaisons italiennes, tels que Clara, Louisa, Amanda, Atala ; elle aimait assez Galsuinde, plus encore Yseult ou Léocadie. Charles désirait qu'on appelât l'enfant comme sa mère⁴⁹²; Emma s'y opposait. On parcourut le calendrier d'un bout à l'autre, et l'on consulta les étrangers⁴⁹³. [...]

Enfin, Emma se souvint qu'au château de la Vaubyessard elle avait entendu la Marquise appeler Berthe une jeune femme ; dès lors ce nom-là fut choisi, et, comme le père Rouault ne pouvait pas venir, on pria M. Homais d'être parrain⁴⁹⁴.

Il est intéressant de constater que le seul passage dans toute l'œuvre de Flaubert où il est question de chercher un prénom pour un enfant, revient à essayer des sonorités, à soumettre leur pouvoir musical à l'oreille, et comme tout parent le fait, Emma oralise chaque prénom pour éprouver sa mélodie. D'où l'importance des sons-voyelles « a » italianisantes, qui concèdent quelque chose à l'exotisme méditerranéen, auquel va suivre l'exotisme historique avec Galsuinde, fille d'un roi wisigoth, sœur de Brunehaut, épouse de Chilpéric 1^{er} et qui finit assassinée par son mari, puis le charme légendaire d'Yseult, et encore l'évocation d'une vierge et martyre chrétienne, Léocadie (et c'est une certaine Léocadie Leboeuf qu'épouse Léon à la fin du roman). Les sonorités poétiques des prénoms sont essentielles pour le choix d'Emma, et c'est tout naturellement qu'un souvenir acoustique ancré en mémoire l'emporte : à la

⁴⁹⁰ *Corr.IV*, p.767.

⁴⁹¹ Précisons que le terme « pignouflisme » est un néologisme inventé par Flaubert.

⁴⁹² La mère de Charles reste à jamais sans prénom.

⁴⁹³ Consulter « les étrangers » est l'occasion pour Flaubert de faire part des avis de Léon, de Madame Bovary mère, et surtout d'Homais qui a choisi des prénoms bien particuliers pour ses quatre enfants. Nous commenterons ces choix dans le chapitre consacré aux enfants d'Homais de notre troisième partie.

⁴⁹⁴ *Madame Bovary*, *O.C.III*, p.228.

Vaubyessard, la marquise a appelé une jeune femme « Berthe ». Nommer sa fille « Berthe », c'est plonger dans la nostalgie, s'imaginer être au bal, et clamer le prénom comme la marquise a appelé la jeune femme au château, c'est donc s'identifier à la marquise, et jouer ce rôle d'aristocrate à chaque fois que le mot sera prononcé : bon moyen de ne jamais oublier le bal de la Vaubyessard – à moins que ce prénom ne soit, à chaque fois prononcé, le couteau retourné dans la plaie. Berthe est aussi le nom de reines carolingiennes, dont la plus célèbre, la mère de Charlemagne, Berthe (« au grand pied » comme l'écrit Villon dans « La Ballade des Dames du temps jadis »), était probablement affectée d'un pied bot⁴⁹⁵.

Du baptême religieux administré par l'abbé Bournisien, le lecteur n'apprend rien, car Flaubert, dans l'économie du récit, fait l'impasse sur la célébration pour décrire la fête familiale qui s'en suit, et qui est l'occasion de mettre sur le devant de la scène le père Bovary et ses railleries contre la religion:

Le soir de la cérémonie, il y eut un grand dîner ; le curé s'y trouvait ; on s'échauffa. M. Homais, vers les liqueurs, entonna *Le Dieu des bonnes gens*⁴⁹⁶, M. Léon chanta une barcarolle, et madame Bovary mère, qui était la marraine, une romance du temps de l'Empire ; enfin M. Bovary père exigea que l'on descendît l'enfant et se mit à le baptiser avec un verre de champagne qu'il lui versait de haut sur la tête. Cette dérision du premier des sacrements indigna l'abbé Bournisien ; le père Bovary répondit par une citation de *La Guerre des Dieux*⁴⁹⁷, le curé voulut partir : les dames suppliaient ; Homais s'interposa, et l'on parvint à faire rasseoir l'ecclésiastique, qui reprit tranquillement, dans sa soucoupe, sa demi-tasse de café à moitié bue⁴⁹⁸. »

Sous les yeux de l'abbé et de la compagnie, Berthe est donc baptisée au champagne. Le blasphème s'accompagne de vers d'une épopée anticléricale : la scène de persiflage sacrilège,

⁴⁹⁵ Berthe n'est pas disgraciée par un pied bot, lequel échoit à Hippolyte, mais selon sa nourrice, elle a les pieds « tendres comme la langue », et plus tard, elle portera des brodequins sans lacets. Au sujet de l'importance du pied, voir l'article de Guy Larroux, « Le récit plantigrade (sur *Madame Bovary*) », *Flaubert* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 26 juin 2017, consulté le 26 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2701>

⁴⁹⁶ Il s'agit d'une chanson de Béranger qui commence ainsi : « Il est un Dieu ; devant lui je m'incline./Pauvre et content, sans lui demander rien./De l'univers observant la machine,/J'y vois du mal, et n'aime que le bien./Mais le plaisir à ma philosophie/Révèle assez des cieus intelligents./Le verre en main, gaîment je me confie/Au Dieu des bonnes gens./ Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, H. Fournier Aîné éditeur, Paris, 1839, p.289.

⁴⁹⁷ Il s'agit de vers extraits du quatrième chant de *La Guerre des Dieux*, épopée parodique anticléricale d'Évariste Parry. En effet, dans ce chant, il est question de se moquer du baptême en baptisant Priape qui, avec sa « troupe cynique », vient de violer des vierges. Dieu lui dit : « Vous méritez l'enfer... ou le baptême ;/Il faut choisir —/Pouvons-nous balancer ?/Qu'on nous baptise ; aussi bien je m'ennuie/Dans cet Olympe où l'homme nous oublie/Et d'où bientôt il pourra nous chasser. »/Au même instant la cohorte profane/Courbe la tête, et reçoit sur le crâne/Trente seaux d'eau par des anges lancés. ». Une fois baptisés, Priape et sa horde sont envoyés peupler les monastères. (Évariste Parry, *La guerre des Dieux*, nouvelle édition complète, chez Debray Libraire, Paris, an VIII, p.79-80.) Évidemment, l'intervention du père Bovary contraste violemment avec les pièces de convention flattant la morale, chantées par Homais, Léon, et Madame Bovary mère.

⁴⁹⁸ *Madame Bovary*, O.C.III, p.229.

dirigé par l'athée libertin qu'est le père Bovary (autre avatar du dieu Yuk), a pour but de faire rire en mettant en évidence le caractère ridicule du rite. Le beau-père d'Emma ne s'embarrasse pas de la présence du prêtre, et nous pourrions même penser que le malin plaisir qu'il éprouve à profaner ainsi la religion est augmenté du fait de cette présence. L'enfant (le terme générique prive Berthe de son prénom et de son sexe) n'est d'ailleurs plus qu'un objet, un accessoire théâtral prétexte à l'outrage, puisqu'il est un moyen, un instrument fantoche, pour une expérience de parodie de baptême orchestrée par Flaubert.

Si le baptême est l'occasion de se gausser du cérémonial religieux, il n'en est pas de même pour la communion, surtout quand il s'agit de la communion des filles. La communion fait l'objet d'une attention particulière chez Flaubert. Le premier récit de communion qui apparaît dans l'œuvre est celui que fait Marie à son jeune amant dans *Novembre*, sur le ton de la confession intime, et l'on verra que ce récit annonce le développement de la première communion de Virginie dans *Un cœur simple* :

À douze ans, je fis ma première communion, on m'avait fait venir de la ville une belle robe blanche, nous avions toutes des ceintures bleues ; j'avais voulu qu'on me mît les cheveux en papillotes, comme à une dame. Avant de partir, je me regardai dans la glace, j'étais belle comme un amour, je fus presque amoureuse de moi, j'aurais voulu pouvoir l'être. C'était aux environs de la Fête-Dieu, les bonnes sœurs avaient rempli l'église de fleurs, on embaumait⁴⁹⁹ ; moi-même, depuis trois jours, j'avais travaillé avec les autres à orner de jasmin la petite table sur laquelle on prononce les vœux, l'autel était couvert d'Hyacinthes, les marches du cœur étaient couvertes de tapis, nous avions toutes des gants blancs et un cierge dans la main ; j'étais bien heureuse, je me sentais faite pour cela ; pendant toute la messe, je remuais des pieds sur le tapis, car il n'y en avait pas chez mon père ; j'aurais voulu me coucher dessus, avec ma belle robe, et demeurer toute seule dans l'église, au milieu des cierges allumés ; mon cœur battait d'une expérience nouvelle, j'attendais l'hostie avec anxiété, j'avais entendu dire que la première communion changeait, et je croyais que, le sacrement passé, tous mes désirs seraient calmés. Mais non ! rassise à ma place, je me retrouvais dans ma fournaise ; j'avais remarqué que l'on m'avait regardée, en allant vers le prêtre, et qu'on m'avait admirée, je me rengorgeai, je me trouvai belle, m'enorgueillissant vaguement de toutes les délices cachées en moi et que j'ignorais moi-même⁵⁰⁰.

⁴⁹⁹ Marie vient de faire la confidence selon laquelle elle a senti très tôt dans l'enfance l'éveil de sa sensualité et à quel point le sens olfactif permettait un enivrement et une jouissance des sens.

⁵⁰⁰ *Novembre*, *ODJ*, p.802.

Flaubert, avant Nietzsche⁵⁰¹, s'est longuement interrogé sur les rapports étroits entre l'extase mystique et la sexualité. Le récit de la communion de Marie est en ce sens explicite, car le vocabulaire de l'amour et de la passion érotique s'accorde avec le sens de la cérémonie : la communion (union voluptueuse) avec la transcendance divine. Piété mystique et sensualité sont indissolubles au point que le rite religieux, loin de mener à une ascèse, éveille les sens, ouvre la voie à la débauche et à la prostitution. En revanche, dans *Un cœur simple*, la communion de Virginie, si elle ne provoque aucun émoi particulier chez la fillette, est cause d'un ébranlement physiologique et moral chez Félicité. La cérémonie n'est donc pas racontée pour décrire ce qui se joue dans la conscience de Virginie, mais elle sert de prétexte à étudier le changement opéré chez la servante, laquelle subit un véritable cataclysme intérieur. Flaubert ménage une progression dans l'organisation du récit. La saison des bains de mer à Trouville étant terminée, Madame Aubain décide de rentrer à Pont-l'Évêque, et d'envoyer Paul au collège de Caen. C'est à cette période que commencent les leçons de catéchisme pour Virginie :

Mme Aubain se résigna à l'éloignement de son fils, parce qu'il était indispensable. Virginie y songea de moins en moins. Félicité regrettait son tapage. Mais une occupation vint la distraire ; à partir de Noël, elle mena tous les jours la petite fille au catéchisme⁵⁰².

Dès l'instant où commencent les leçons de catéchisme (où Félicité et Virginie se rendent en couple, bon moyen de les associer), le personnage de Virginie va devenir une sorte de support pour toute l'imagination de Félicité car c'est à travers l'enfant que la servante fait son éducation religieuse. Flaubert nous raconte l'aventure de la communion selon le point de vue de la servante, aussi naïf que pourrait l'être celui de la fillette :

Quand elle avait fait à la porte une génuflexion, elle s'avancait sous la haute nef, entre la double ligne des chaises, ouvrait le banc de Mme Aubain, s'asseyait, et promenait ses yeux autour d'elle.

Les garçons à droite, les filles à gauche, emplissaient les stalles du chœur ; le curé se tenait debout près du lutrin ; sur un vitrail de l'abside, le Saint-Esprit dominait la Vierge ; un autre la montrait à genoux devant l'enfant Jésus, et, derrière le tabernacle, un groupe en bois représentait saint Michel terrassant le dragon⁵⁰³.

⁵⁰¹ Selon Nietzsche : « Les grands érotiques de l'idéal, les saints de la sensualité, transfigurée et incomprise, ces apôtres-types de l'"amour" (comme Jésus de Nazareth, saint François d'Assise, saint François de Paule), c'est chez eux que l'instinct sexuel qui se méprend s'égare en quelque sorte par ignorance, jusqu'à ce qu'il soit forcé de se satisfaire au moyen de fantômes : "Dieu", l'"homme", la "nature". Cette satisfaction cependant n'est pas seulement apparente : elle s'accomplit véritablement chez les extatiques de l'union mystique, bien que ce soit en dehors de leur volonté et de leur "compréhension", non sans qu'elle soit accompagnée des symptômes physiologiques de l'assouvissement sexuel, le plus physique et le plus conforme à la nature. » Nietzsche, *Pensée* 89, *La Volonté de Puissance*, collection TEL, Gallimard, Paris, 1995.

⁵⁰² *Un cœur simple*, O.C.IV, p.226.

⁵⁰³ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.226.

Les hagiographies dans l'église pourraient représenter significativement le passé et le futur de Félicité : saint Michel qui terrasse le dragon, dans la mesure où il s'agit d'un saint qui maîtrise une bête sauvage, se superpose à la scène de tauromachie, et le Saint Esprit dominant la Vierge préfigure le perroquet géant qui apparaîtra, triomphant, aux yeux hallucinés de Félicité mourante à la fin du conte. La petite fille, elle, sert de modèle à suivre et c'est en observant et en imitant l'enfant que la servante s'éduque à la foi chrétienne. Autrement dit, l'enfant est l'inspiratrice de l'adulte qui redevient son égal. À son insu, Virginie est celle qui conduit l'adulte revenue à son état d'enfance :

Ce fut de cette manière, à force de l'entendre, qu'elle apprit le catéchisme, son éducation religieuse ayant été négligée dans sa jeunesse⁵⁰⁴ ; et dès lors elle imita toutes les pratiques de Virginie, jeûnait comme elle, se confessait avec elle. À la Fête-Dieu, elles firent ensemble un reposoir⁵⁰⁵.

Virginie s'impose donc comme un exemple à suivre, une image sur laquelle se calquer, et Félicité, en imitant les faits et gestes qu'elle voit, en répétant les formules rituelles qu'elle entend, s'inscrit dans une relation de dépendance malade par rapport à la fillette :

La première communion la tourmentait d'avance. Elle s'agita pour les souliers, pour le chapelet, pour le livre, pour les gants. Avec quel tremblement elle aida sa mère à l'habiller !

Pendant toute la messe, elle éprouva une angoisse. M. Bourais lui cachait un côté du chœur ; mais juste en face, le troupeau des vierges portant des couronnes blanches par-dessus leurs voiles abaissés formait comme un champ de neige ; et elle reconnaissait de loin la chère petite à son cou plus mignon et son attitude recueillie. La cloche tinta. Les têtes se courbèrent ; il y eut un silence. Aux éclats de l'orgue, les chantres de la foule entonnèrent l'*Agnus dei* ; puis le défilé des garçons commença ; et, après eux, les filles se levèrent. Pas à pas, et les mains jointes, elles allaient vers l'autel tout illuminé, s'agenouillaient sur la première marche, recevaient l'hostie successivement, et dans le même ordre revenaient à leurs prières. Quand ce fut le tour de Virginie, Félicité se pencha pour la voir ; et, avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine ; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir⁵⁰⁶.

Cette manière d'apprendre en surveillant l'enfant permet à l'adulte d'acquérir les principes du comportement religieux, mais Félicité ne se contente pas de contrefaire des attitudes comme

⁵⁰⁴ Les enfants pauvres et socialement défavorisés ne participent pas au rite de la première communion, réservée à une population plutôt privilégiée ; la première communion est en outre plus importante pour l'éducation des filles que pour celle des garçons, qui sont, eux, promis au collège. (Voir les travaux de Martine Sonnet dans *La Première Communion, quatre siècles d'histoire*, sous la direction de Jean Delumeau, Desclée de Brouwer, Paris, 1987, p.115-132.)

⁵⁰⁵ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.227.

⁵⁰⁶ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.227.

dans un miroir : dans cette étrange relation pédagogique inversée, l'enfant se vide progressivement de sa substance pour n'être plus qu'une forme, une enveloppe, ou une coquille au creux de laquelle la servante se glisse. Car Félicité se substitue à l'enfant, elle prend sa place en s'incarnant en la fillette qui ne sait pas qu'elle est observée et imitée. Peut-être d'ailleurs Virginie s'épuise-t-elle à cause de cette troublante vampirisation fantastique dont personne n'est conscient : Félicité reconnaît la petite à « son cou » plus mignon que les autres : n'est-elle pas prête à y planter ses canines de vampire⁵⁰⁷ pour lui sucer le sang, la vie ? Et quand la petite fille aura joué son rôle de conductrice de l'adulte, elle n'aura plus qu'à disparaître, ce que Flaubert a prévu puisque l'enfant meurt de pneumonie au couvent des Ursulines d'Honfleur... De la cérémonie, Flaubert nous montre l'essentiel : c'est-à-dire l'eucharistie. Mais de quelle eucharistie s'agit-il donc ? N'est-ce pas le corps de l'enfant, plus que le corps du Christ, que Félicité l'ogresse, au son tonitruant de l'orgue, absorbe ? Qui est l'agneau sacrifié ici ? Du reste, il faut noter l'ambiguïté du texte : Flaubert indique que Félicité s'incorpore dans la personne de l'enfant, va même jusqu'à se glisser dans son vêtement de communiant, mais l'écrivain ne précise pas qui ouvre la bouche exactement pour absorber l'hostie. Virginie seulement ou Félicité, par le processus d'imitation, en même temps que Virginie ? Qui mange qui ou quoi ? En définitive, c'est bien vers un gros plan de la bouche béate de Félicité que le regard du lecteur est conduit, et l'enfant n'est plus qu'un faire-valoir de l'adulte. La petite fille, par un phénomène d'identification fantasmatique parvenu à un paroxysme (car Félicité vit une expérience paroxystique⁵⁰⁸), est devenue elle-même un territoire de l'enfance conquis, et l'on pourrait dire que Félicité rejoue ici une enfance manquée en occupant la place de Virginie. D'où l'inévitable extase mystique de l'adulte, effectivement sortie d'elle-même pour rencontrer le divin... ou l'enfant divin ! Au fond, l'identification projective de Félicité est animée, dit Flaubert, par « l'imagination que donnent les vraies tendresses » : mais de quelles tendresses s'agit-il ? Tendresse de Félicité à l'égard de Virginie ? à l'égard de Jésus ? de l'agneau mystique ? de

⁵⁰⁷ Je renvoie ici à l'article de Marie Scarpa : « Et si Félicité portait malheur ? ». *Flaubert* [Online], 10 | 2013, Online since 25 December 2013, connection on 15 May 2022.

URL: <http://journals.openedition.org/flaubert/2162>

⁵⁰⁸ Nous entendons l'expression « expérience paroxystique » au sens du concept développé par Abraham Maslow en 1964, dans *Religions, Values, and Peak-Experiences*. Les expériences paroxystiques religieuses ont été étudiées par le psychologue et décrites comme des moments de « pic » émotionnel intense, de moments de plus haut bonheur et d'accomplissement. L'étude psychologique des phénomènes d'expérience de « pic » tente de comprendre scientifiquement les expériences religieuses (illumination, révélation solitaire et privée, extase jouissive, etc.), dont la plupart sont considérées comme surnaturelles, alors qu'elles sont caractérisées par un haut niveau de stimulation par des déclencheurs communs : l'art (choc esthétique, syndrome de Stendhal), la création artistique, la musique, la danse, l'introspection, la connaissance scientifique, et le sexe. L'intensité de l'expérience dépend du flux de stimulation, dont le niveau reste subjectif. Les expériences de pic font par ailleurs l'objet d'études expérimentales sur leurs rapports avec l'épanouissement personnel.

toutes les fillettes, vues comme des animaux en troupeau (le « troupeau des vierges ») image qui replonge Félicité dans sa propre enfance de gardienne d'animaux dans la campagne ? La tendresse de Félicité pourrait tout aussi bien n'être dirigée que vers elle-même, vers son passé d'enfant triste et solitaire, passé restauré idéalement dans le présent d'une scène plus avantageuse. Se refaire enfant pour recevoir la grâce divine, n'est-ce pas le précepte de l'évangile de Matthieu⁵⁰⁹ ? « Si vous ne changez pas pour devenir comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des Cieux » dit l'évangéliste, idée que reprend Goethe⁵¹⁰, d'ailleurs tant lu par Flaubert. C'est l'idée que nous trouvons aussi dans *Bouvard et Pécuchet*, quand les deux bonshommes vivent leur crise mystique, lors de laquelle nous assistons entre autres au spectacle de la première communion des enfants de Chavignolles. Notons que, dans la chronologie du roman, plusieurs cérémonies religieuses où l'on voit inévitablement des enfants se succèdent. C'est d'abord la plantation de l'arbre de la liberté célébrant la proclamation de la République, après l'insurrection du 25 février 1848. Bouvard offre un peuplier au village de Chavignolles (arbre qui sera abattu en 1850, le village obéissant à la consigne du préfet de Paris) et la fête commence :

Un tambour retentit, une croix d'argent se montra ; ensuite, parurent deux flambeaux que tenaient des chantres, et M. le curé avec l'étole, le surplis, la chape et la barrette. Quatre enfants de chœur l'escortaient, un cinquième portait le seau pour l'eau bénite, et le sacristain le suivait⁵¹¹.

Nous avons vu précédemment que Bouvard et Pécuchet partageaient une expérience mystique lors de la messe de minuit. L'événement leur a permis de sentir « comme une aurore se lever dans leur âme⁵¹² » et ils s'adonnent en conséquence à la religion :

Était-ce le hasard seulement qui les avait détournés de la mort ? Bouvard se sentait attendri. Pécuchet se rappela sa première communion ; et, pleins de reconnaissance pour la Force, la Cause dont ils dépendaient, l'idée leur vint de faire des lectures pieuses⁵¹³.

⁵⁰⁹ Voir plus loin dans la deuxième partie, l'approfondissement de cette idée dans « Réécriture des enfants dans les idylles ».

⁵¹⁰ L'invitation à devenir enfant en rappel de l'évangile est évoquée par le jeune Werther : « Rien sur terre n'est plus près de mon cœur au monde que les enfants. Quand je les contemple, quand, dans ces petits bouts d'homme, je vois le germe de toutes les vertus, de toutes les forces dont un jour ils auront tant besoin, quand je découvre dans leur obstination présente la fermeté future et la solidité du caractère, dans leur espièglerie, la bonne humeur et la légèreté avec laquelle ils glisseront sur les dangers du monde, et tout cela si naïf, sans aucun mélange, ah ! toujours, toujours je me rappelle ces paroles d'or du Maître des hommes : " Si vous ne devenez semblable à un de ceux-ci ! " » (Goethe, *Les Souffrances du Jeune Werther*, traduction de Louis Enault revue par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 1972, p.44-45.)

⁵¹¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.475.

⁵¹² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.543.

⁵¹³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.543.

Nous le voyons, c'est d'abord Pécuchet qui se plonge dans le souvenir de sa première communion, puis c'est au tour de Bouvard d'être touché par la grâce de l'enfance :

Bouvard se laissa conduire au mois de Marie. Les enfants qui chantaient des hymnes, les gerbes de lilas, les festons de verdure, lui avaient donné comme le sentiment d'une jeunesse impérissable⁵¹⁴.

Alors les deux compères effectuent un pèlerinage à la chapelle de la Vierge de la Délivrande. La cérémonie ne se passe pas de la présence d'un enfant :

De la sacristie déboucha un prêtre portant le saint-ciboire.

Quand il fut resté quelques minutes au bas de l'autel, il monta trois marches, dit l'Oremus, l'Introït et le Kyrie, que l'enfant de chœur à genoux récita tout d'une haleine⁵¹⁵.

Enfin, nous parvenons, dans cette aventure mystique, à la première communion, qui vient en écho à celle que nous avons pu lire dans *Un cœur simple*. C'est Bouvard qui, après le pèlerinage, a consenti à s'approcher de la Sainte Table et à tenter (vainement) de se faire enfant pour revivre sa première communion :

Le grand jour arriva.

L'église, à cause des premières communions, était pleine de monde. Les bourgeois et les bourgeoises encombraient leurs bancs, et le menu peuple se tenait debout par derrière, ou dans le jubé, au-dessus de la porte.

Ce qui allait se passer tout à l'heure était inexplicable, songeait Bouvard, mais la raison ne suffit pas à comprendre certaines choses. De très grands hommes ont admis celle-là. Autant faire comme eux. Et, dans une sorte d'engourdissement, il contemplait l'autel, l'encensoir, les flambeaux, la tête un peu vide car il n'avait rien mangé – et éprouvait une singulière faiblesse⁵¹⁶.

Évidemment, il s'agit pour Flaubert de nuancer l'expérience mystique et de la tempérer par le scepticisme : Bouvard, après tout, s'interroge, mais malgré ses doutes, il se soumet, sous prétexte d'imiter de « très grands hommes ». Le fait est qu'il a le ventre vide, et que l'absence de nourriture terrestre l'affaiblit au point que sa faculté de jugement en est altérée : sa tête se vide aussi. Quant à Pécuchet, « les différentes parties de la messe lui sembl[ent] un peu longues » et aucun des deux personnages n'est apte à s'identifier aux enfants pendant l'eucharistie. Ni Bouvard ni Pécuchet ne parviennent à une expérience paroxystique qui leur permettrait d'affermir une foi sincère. Le spectacle des enfants les laisse indifférents :

⁵¹⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.547.

⁵¹⁵ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.549.

⁵¹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.553.

Enfin, les petits garçons s'agenouillèrent sur la première marche de l'autel, formant avec leurs habits, une bande noire, que surmontaient inégalement des chevelures blondes ou brunes. Les petites filles les remplacèrent, ayant sous leurs couronnes, des voiles qui tombaient ; de loin, on aurait dit un alignement de nuées blanches au fond du chœur⁵¹⁷.

S'agit-il, pour Flaubert, de donner quelque esthétique abstraite⁵¹⁸, à un tableau où s'impose le contraste d'une bande noire, chevelue, avec un alignement blanc, couronné ? L'horizontalité des lignes suppose une impossible élévation : la communion de Chavignolles étant dépourvue de grâce enfantine, elle ne peut que tomber dans le grotesque et se conclure par l'image des bouches grimaçantes et comiques de Bouvard et Pécuchet, quand ils avalent l'hostie. Nous voyons d'abord Pécuchet :

Le curé eut peine à lui mettre l'hostie dans la bouche, et il la reçut en tournant les prunelles⁵¹⁹.

Puis Bouvard :

Bouvard, au contraire, ouvrit si largement les mâchoires que sa langue lui pendait sur la lèvre comme un drapeau⁵²⁰.

Nous n'assistons vraiment pas à une scène où les communiants goûtent aux jouissances de la foi ou à la sérénité de l'âme. Du reste, la cérémonie impatiente tout le monde :

Le curé harangua les petits garçons. Qu'ils aient soin plus tard de ne point faire comme Judas qui trahit son Dieu, et de conserver toujours leur robe d'innocence. Pécuchet regretta la sienne. Mais on remuait les chaises, les mères avaient hâte d'embrasser leurs enfants⁵²¹.

Tableau disgracieux des enfants, rictus des faces de Bouvard et Pécuchet, absence de musique inspirante, harangue, bruit de chaises qu'on dérange... Cette eucharistie manquée semble bien régler son compte au catholicisme.

Enfin, si les mariages ne sont pas développés dans l'œuvre de Flaubert, hormis celui d'Emma Rouault où les enfants n'ont pas de rôle saillant à jouer, les cérémonies d'enterrements nous montrent de jolies figures d'enfants de chœur. Dans la nouvelle de jeunesse *Ivre et mort*, achevée en juin 1838, on assiste à l'enterrement d'un pauvre jeune homme, Rymbaud, mort d'avoir bu trop d'alcool pour avoir relevé un défi avec Hugues, son camarade (ce fut à qui boirait le plus) :

⁵¹⁷ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.553.

⁵¹⁸ Esthétique qui pourrait évoquer, sous les yeux d'un lecteur contemporain, les aplats des tableaux de Nicolas de Staël.

⁵¹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.553.

⁵²⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.554.

⁵²¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.554.

Devant marchait le prêtre répétant les derniers adieux pour les morts, le sacristain en robe noire avec sa latte de baleine aux bouts d'argent, et chantant plus bas que son maître, puis quelques enfants de chœur avec leurs gros souliers, leurs bas rouges, leurs robes blanches, des cheveux blonds s'échappant de dessous leur calotte rouge. Le plus grand d'entre eux portait un crucifix d'argent au bout d'un bâton teint en pourpre, et chantant à plaisir, tout fier de porter le bon dieu et de marcher en tête⁵²².

Des couleurs rouges et blanches dominant, et le tableau réaliste composé par Flaubert est assez proche de ce que l'on pourra voir dans *L'Enterrement à Ornans* que Courbet peindra durant l'été 1849, et où figurent des enfants de chœur, dont l'un au premier plan. Nous serions tentée de dire, si l'on nous permet cette boutade, que Flaubert avait déjà peint le tableau monumental de *L'Enterrement*, dont la pesanteur se trouve dans les « gros souliers » des enfants contrastant avec la rébellion des cheveux « s'échappant » des calottes rouges, comme est rouge de vin la chemise du vainqueur du concours de boisson, l'ami Hugues, arrivé sur les lieux de l'inhumation, et qui fait fuir les enfants, plus effrayés par l'homme ivre que par la mort. Ces mêmes enfants qui fuient sont ceux qui regardaient passer le cortège funèbre :

Quand une charrette passait, on baissait les chants, le paysan faisait prendre le débord à ses chevaux, se signait dévotement ; les enfants s'arrêtaient étonnés et regardaient, en se mettant à genoux, le cercueil et les cierges blancs qui brûlaient, les femmes noires, les couleurs de la fête ; ils écoutaient les chants monotones qui passaient dans la route et s'affaiblissaient avec le bruit des pas⁵²³.

Les enfants dans la campagne confondent l'enterrement avec une fête, quiproquo naïf que nous retrouverons dans *Madame Bovary*, quand Berthe va croire qu'on la réveille pour le matin des étrennes alors qu'elle doit donner son baiser d'adieu à sa mère mourante. La nouvelle s'achève avec ironie : l'ivrogne est enterré près d'un maître d'école – rapprochement comique qui associe la débauche et la morale – pendant que son acolyte (qui a fait si peur aux enfants avec sa chemise déchirée semblant tachée de sang) répand des injures, blasphème, et tombe endormi sur le gazon.

Dans *Smar*, Flaubert nous montre un exemple d'église désertée. En effet, le personnage de l'ermite, Smar, est conduit par le dieu du grotesque, le fameux Yuk, dans une église abandonnée, vide. C'est l'occasion pour l'ermite de regretter particulièrement l'absence d'enfants :

Autrefois les dimanches, les enfants venaient tout joyeux s'agenouiller aux pieds de la Vierge, et ils chantaient en regardant la flamme remuer sous la robe étoilée de Marie ; mais il n'y a plus d'enfants ici, j'en ai vu qui détournaient la tête en passant.

⁵²² *Ivre et mort*, *ODJ*, p.458.

⁵²³ *Ivre et mort*, p.458.

Quand la neige couvrait la terre, quand la pluie tombait, quand la grêle battait les vitraux, tous venaient se réfugier sous la voûte, qui s'étendait sur eux comme l'aile d'une colombe⁵²⁴. »

Le « bon vieux temps » serait donc celui où le territoire de l'enfance s'étendait jusqu'aux lieux de culte et aux sanctuaires, voués à être peuplés d'enfants pour se charger de vie et d'allégresse mystiques. Sous les yeux de Smar, l'intérieur de l'église, « refuge » de l'enfance, apparaît comme un autre lieu matriciel qui, vide et stérile puisqu'il n'abrite plus aucune vie infantine, donne l'impression de n'être qu'un paradis perdu dont on conserverait un souvenir nostalgique. Flaubert énonce un paradoxe : « il n'y a plus d'enfants ici », mais il n'empêche que certains passent en détournant la tête : qui sont-ils ? Les enfants qui n'en sont plus parce qu'ils ont grandi ? Parce qu'ils ont quitté le territoire de l'enfance, ce lieu où l'on entre en communion avec le divin ? Nul ne peut demeurer dans les entrailles d'une mère ! De la matrice cérébrale qui accouche de l'œuvre littéraire, en passant par le ventre fécondé des femmes qui donnent naissance aux enfants, petits angelots nourris au tendre sein des vierges (à moins qu'ils ne pourrissent à l'état de fœtus dans les bocaux d'Homais, sous le sourire cynique du dieu du grotesque), les décors de la Genèse proposent de nombreux tableaux. Mais les tableaux de fond de scène doivent changer et laisser place à l'installation de l'Éden, autre lieu où les enfants vont jouer bien d'autres rôles, avant d'en être chassés.

⁵²⁴ Smar, *ODJ*, p.587.

2. DEUXIÈME PARTIE. GENÈSE : L'ÉDEN.

2.1. Flaubert à la lumière des Anciens.

2.1.1. Le génie de l'enfance et l'enfance de la littérature.

Pour considérer Flaubert à la lumière des Anciens, il est nécessaire de définir que nous entendons par le génie de l'enfance et l'enfance de la littérature. Au préalable, nous nous arrêterons sur un passage très éclairant du texte *Par les champs et par les grèves*, court extrait qui nous permet de mieux comprendre, peut-être, ce que cherche Flaubert dans l'enfance, grâce à sa visite du château de Combourg et aux impressions que cela fait naître. En effet, lors du voyage en Bretagne, Flaubert visite Combourg et, en parcourant les salles du château où a vécu Chateaubriand, il s'efforce de retrouver, par l'imagination, l'enfant qu'était le grand romantique. Le récit est influencé par la mémoire de ses lectures, et la description du décor finit par faire surgir le fantôme de l'enfant :

Un large perron, d'une trentaine de marches, monte tout droit au premier étage, devenu le rez-de-chaussée des appartements de l'intérieur depuis qu'on a comblé les douves.

« Le violier jaune⁵²⁵ » n'y croissait pas, mais les lentisques et les orties, avec la mousse verdâtre et les lichens. À gauche, à côté de la tourelle, un bouquet de marronniers a gagné jusqu'à son toit et l'abrite de son feuillage.

[...]

Rien ne résonnait dans la salle déserte, où jadis à cette heure, s'asseyait sur le bord de ces fenêtres l'enfant qui fit *René*⁵²⁶.

En définitive, ce que restitue Flaubert en faisant le récit de sa visite, c'est moins le Chateaubriand grand écrivain à l'âge adulte que la réincarnation imaginaire de l'enfant que cet

⁵²⁵ Le « violier jaune » est une citation extraite de *René* (publié en 1802) de Chateaubriand. Dans *René*, quand le narrateur revient au château de son enfance habité par un nouveau propriétaire, il raconte : « J'arrivai au château par la longue avenue de sapins ; je traversai à pied les cours désertes ; je m'arrêtai à regarder les fenêtres fermées ou demi-brisées, le chardon qui croissait au pied des murs, les feuilles qui jonchaient le seuil des portes, et ce perron solitaire où j'avais vu si souvent mon père et ses fidèles serviteurs. Les marches étaient couvertes de mousse ; le violier jaune croissait entre leurs pierres déjointes et tremblantes. » (Chateaubriand, *René*, dans *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier, Éditions Garnier-Frères, Paris, 1962, p.227.)

⁵²⁶ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.255.

auteur était. Flaubert écrit : « L'enfant qui fit *René* » et non pas l'enfant qui, devenu adulte, écrirait *René*. Il conçoit donc l'œuvre littéraire comme ayant un tel enracinement dans l'enfance que le véritable auteur se retrouve en remontant le temps, puisque c'est l'enfant lui-même, et tout est déjà écrit en lui. Aussi cette formule est-elle extrêmement précieuse, car elle dit tout ce que nous tentons d'expliquer par ce travail : Flaubert attache à l'enfance et à l'enfant une importance fondamentale. C'est l'enfant Chateaubriand qu'il cherche à revoir, parce que c'est en l'enfant que tout s'est conçu jadis. Et si Flaubert, lors de sa visite à Combourg, essaie d'imaginer un fantôme d'enfant dans le but de retrouver des sensations, des émotions et des facultés enfantines, il est probable que celles-ci lui permettraient de mieux comprendre l'œuvre de l'écrivain. Dans tout chef-d'œuvre littéraire, cherchons l'enfant et imaginons son psychisme en nous imprégnant des lieux où il a vécu, semble dire Flaubert, car la littérature s'enracine dans l'enfance, sorte de terre de germinations des œuvres littéraires futures. L'enfant perdu du passé s'imposerait alors comme la muse d'un auteur. Aussi Flaubert continue-t-il la description du château en fonction de l'enfance : il voit ce qui appartient au présent en rapport avec ce qui a été dans le passé, et s'intéresse aux relations que l'enfant Chateaubriand a pu entretenir avec les éléments de son environnement, dans une démarche d'identification :

Les poutrelles du plafond, que l'on touche avec la main, sont vermoulues de vieillesse ; les lattes paraissent sous le plâtre de la muraille qui a de grandes taches sales ; les carreaux de la fenêtre sont obscurcis par la toile des araignées, et leurs châssis encroûtés sous la poussière. C'était là sa chambre. Elle a vue vers l'ouest du côté du soleil couchant⁵²⁷.

Il s'agit de voir ce que l'enfant a vu depuis la fenêtre de sa chambre, donc de se faire soi-même l'écrivain-enfant. Dans cette méthode d'exploration par-delà le temps, Flaubert accorde une confiance absolue à l'expérience corporelle, car voir ce que le petit René a vu est une façon de penser par le corps, en tous cas de ressentir plus que réfléchir. Plus loin, Flaubert est explicite :

Assis sur l'herbe, au pied d'un chêne, nous lisions *René*. Nous étions devant ce lac, où il contemplait l'hirondelle agile sur le roseau mobile, à l'ombre de ces bois où il poursuivait l'arc-en-ciel sur les collines pluvieuses⁵²⁸.

⁵²⁷ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.256.*

⁵²⁸ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.256.*

Ici, Flaubert fait une allusion très nette à ce qu'écrit Chateaubriand dans *Les Aventures du dernier Abencérage*, et se souvient d'une strophe de la romance que chante Lautrec :

Te souvient-il du lac tranquille
Qu'effleurait l'hirondelle agile,
Du vent qui courbait le roseau
Mobile,
Et du soleil couchant sur l'eau ;
Si beau⁵²⁹ ?

On insistera sur l'évidence du rôle des oiseaux dans *René*, et notamment celui de l'hirondelle, que Flaubert évoque plus loin dans le récit de voyage :

J'ai pensé à cet homme qui a commencé là, et qui a rempli un demi-siècle du tapage de sa douleur. Je le voyais d'abord dans ces rues paisibles, vagabondant avec les enfants du village, quand il allait dénicher les hirondelles⁵³⁰ dans le clocher de l'église, ou la fauvette dans les bois. Je me le figurais dans sa petite chambre, triste et le coude sur la table, regardant la pluie courir sur les carreaux, et au-delà de la courtine les nuées qui passaient, pendant que ses rêves s'envolaient ; je me figurais les longs après-midi rêveurs qu'il avait eus ; je songeais aux amères solitudes de l'adolescence avec leurs vertiges, leurs nausées et leurs bouffées d'amour qui rendent les cœurs malades. N'est-ce pas ici que fut couvée notre douleur à nous autres, le Golgotha même où le génie qui nous a nourris a sué son angoisse ? Rien ne dira les gestations de l'idée⁵³¹, ni les tressaillements que font subir à ceux qui les portent les grandes œuvres futures ; mais on s'éprend à voir les lieux où nous savons qu'elles furent conçues, vécues, comme s'ils avaient gardé quelque chose de l'idéal inconnu qui y vibra jadis⁵³².

L'expérience littéraire équivaut à une expérience physique du monde d'un créateur, expérience qui consiste à ressentir pour avoir une compréhension de l'œuvre... Faut-il inévitablement se transporter à Combourg pour pouvoir mieux lire les *Mémoires d'outre-tombe* ? Le récit de voyage écrit par Flaubert est là qui peut tenir lieu d'une expérience sensible : qui dit qu'après la lecture de *Par les champs et par les grèves*, la seule vue d'une hirondelle sous n'importe quelle latitude n'induit pas son souvenir, et, par un mouvement en spirale vertigineux, le

⁵²⁹ Chateaubriand, *Les Aventures du Dernier Abencérage*, édition de F. Letessier, Garnier-Frères, Paris, 1962, p. 317-318.

⁵³⁰ Nous aborderons plus loin le motif des enfants grimpeurs et dénicheurs.

⁵³¹ Nous retrouvons ici la métaphore de la création littéraire, l'œuvre étant considérée comme l'enfant dont accouche un auteur. Ici, l'idée de Flaubert consiste à penser que l'enfant-écrivain est enceint de son œuvre future, laquelle a pris germe en lui et se développe durant des années avant que l'auteur, devenu adulte, en accouche. (Voir nos propos sur la matrice dans la première partie de ce travail).

⁵³² *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.257. Sur les rapports de Flaubert avec l'œuvre de Chateaubriand, sur ses sentiments ambivalents à l'égard de l'écrivain, nous renvoyons à l'article très complet de F. Bercegol dans le *Dictionnaire Flaubert* sous la direction de Gisèle Séginger, Champion Classiques, Paris, 2017, p.283.

souvenir de *René* ? Flaubert se remémore ainsi les premières pages de cette œuvre, quand le narrateur évoque son enfance avec sa sœur Amélie :

Tantôt nous marchions en silence, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne, ou au bruit des feuilles séchées, que nous traînions tristement sous nos pas ; tantôt, dans nos jeux innocents, nous poursuivions l'hirondelle dans la prairie, l'arc-en-ciel sur les collines pluvieuses ; quelquefois nous murmurions des vers que nous inspirait le spectacle de la nature⁵³³.

Enfin, c'est surtout la visite de la chambre⁵³⁴ de Chateaubriand qui est pour Flaubert un moment d'extrême émotion, comme en témoigne l'expressivité des exclamations :

Ô sa chambre ! sa chambre ! sa pauvre petite chambre d'enfant ! C'est là que tourbillonnaient, l'appelaient des fantômes confus qui tourmentaient ses heures en lui demandant à naître : Atala, secouant au vent des Florides les magnolias de sa chevelure, Velléda au clair de lune courant sur la bruyère, Cymodocée voilant son sein nu sous la griffe des léopards, et la blanche Amélie, et le pâle René⁵³⁵.

Il nous semble assez clair que Flaubert atteint là un but précis : par l'exemple de Chateaubriand, il établit un net rapport d'interdépendance entre l'enfance et la germination d'une œuvre. Pour ce qui le concerne lui-même, en propre, tout s'enracine dans l'enfance et chacune de ses œuvres, par exemple, trouve un lointain écho en des images ou des visions ancrées dans un passé que le génie littéraire consiste à restaurer. De plus, Flaubert construit une idée d'enfance très particulière : il s'agit de concevoir l'enfance comme une sorte d'état primordial qui se fixe en l'homme sans jamais être modifié, qui se cristallise et qui constitue un noyau duquel va naître le génie littéraire. Le génie littéraire aurait donc un rapport avec l'enfance, âge où se situerait une « enfance de la littérature »... En définitive, c'est un « *puer aeternus* », enfant éternel, qui chante en l'écrivain, même si celui-ci a fait vœu d'impersonnalité... Ainsi l'explique Philippe Forest dans son essai sur l'enfance de la littérature :

Dans cette expérience si singulière qu'est celle de la création littéraire, l'Enfant est ainsi ce revenant qui se trouve n'avoir d'autre lieu à hanter que le texte littéraire qui l'invente et qui le conserve fantomatiquement vivant⁵³⁶.

⁵³³ Chateaubriand, *René*, édition de F. Letessier, Garnier-Frères, Paris, 1962, p.187.

⁵³⁴ Dans une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Flaubert écrit : « C'est surtout quand on voyage que l'on sent profondément la *mélancolie de la matière*, qui n'est que celle de notre âme projetée sur les objets. » *Corr.III*, p.16.

⁵³⁵ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.257.

⁵³⁶ Philippe Forest, *L'Enfance de la littérature*, p.13.

Ce que nous allons montrer, c'est que chez Flaubert, l'enfance de l'écrivain hante effectivement le texte, par l'intermédiaire de cette figure mythique qu'est le *puer aeternus*, défini à la fois en tant qu'allégorie mythique symbolique et en tant que personnage aux visages multiples. Vont nous intéresser plus particulièrement les enfants qui ont un rapport avec un lieu édénique, ou tout du moins un lieu paradisiaque où se perçoit un ensemble de sensations visuelles, olfactives, auditives et tactiles qui font naître des sentiments de bonheur, phénomène qu'explique encore Philippe Forest :

On retrouve cette notion de paradis, de paradis perdu, à l'éden, et c'est comme si de ce paradis-là, la littérature devait inévitablement sortir. Il n'y a de littérature possible que dans cette relation que l'écrivain adulte rétablit avec l'enfance, l'enfance des autres, l'enfance des enfants, l'enfance de l'enfant qu'il porte en lui, l'enfance de l'enfant qu'il a été, qu'il a éventuellement trahi mais qu'il est susceptible, par le jeu de l'écriture, de redevenir⁵³⁷.

Si l'enfance doit être comprise comme un réservoir de sensations, d'émotions, d'expériences ancrées dans la mémoire, réservoir dans lequel l'écrivain en quête d'un paradis perdu vient, consciemment ou non, puiser sa matière pour toute sa littérature, alors c'est dans le pays de l'enfance, précisément, que le génie littéraire prend sa source. Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*, ne disait pas autre chose :

L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. J'oserai pousser plus loin ; j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette⁵³⁸.

⁵³⁷ Philippe Forest, *Écrire l'enfance*, Les conférences de l'Université permanente de Nantes, date de parution : 16/12/2013, 17:32.

<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/4170/philippe-forest-ecrire-l-enfance>

⁵³⁸ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980, p. 794-795. Du reste, dans le troisième chapitre de cette même œuvre, chapitre intitulé : « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », Baudelaire poursuit l'explication : « La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine* [c'est Baudelaire qui souligne], c'est-à-dire une perception aiguë, magique à force d'ingénuité. » (*Ibidem*, p.796-797.)

L'enfant est « toujours ivre⁵³⁹ » écrit Baudelaire : il est donc dionysiaque par essence, portant en lui toutes les forces possibles du vivant exacerbé ! Alors, si « le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté » comme l'écrit Baudelaire (c'est le poète qui souligne), pour être génial créateur, il s'agit de se refaire enfant, de savoir à nouveau être l'enfant que l'on était et qui a été oublié, perdu quelque part dans le temps enfui... Un des aspects de la création artistique consiste donc à ressusciter en soi un état particulier pour s'investir d'un pouvoir qui n'appartient qu'à l'enfance. Et pour comprendre l'enfance chez Flaubert à la lumière de ce que nous venons d'avancer, il nous paraît nécessaire de prendre en compte l'intérêt que l'écrivain portait à l'Antiquité, car c'est justement cette source d'inspiration qui va nous permettre de définir précisément le rapport entre la notion d'éden, de paradis de l'enfance, de *puer aeternus* et d'imaginaire flaubertien. Si l'admiration sans bornes que Flaubert nourrit pour l'Antiquité trouve sa source dans sa détestation du monde contemporain – il a maudit son temps et a cherché à s'en consoler par la lecture des textes des Anciens – elle va surtout servir de matière à rêverie et être le moyen de retrouver un âge d'or. En témoigne la correspondance, comme ce qu'il écrit dans une lettre adressée à sa mère et datée du 22 avril 1850 :

Pour moi, je rêve de cette vieille littérature, je tâche d'empoigner tout ça⁵⁴⁰.

De même, à Louise Colet, le 26 juillet 52, il avoue :

Y a-t-il quelqu'un qui aime mieux l'Antiquité que moi, qui l'ait plus rêvée, et fait tout ce qu'il a pu pour la connaître ? Et je suis pourtant un des hommes (en mes livres) les moins antiques qu'il y ait⁵⁴¹.

Ou encore, toujours à Louise :

Chantons Apollon comme aux premiers jours ! aspirons à pleins poumons le grand air froid du Parnasse, frappons sur nos guitares et nos cymbales, et tournons comme des derviches dans l'éternel brouhaha des Formes et des Idées⁵⁴² [...].

Flaubert encourage Louise à chanter Apollon, mais dans la même phrase, l'éternel « brouhaha des Formes et des Idées » renvoie plutôt à l'invocation de Dionysos et son cortège désordonné de bacchantes enfiévrées... Quoi qu'il en soit, les textes des Anciens, cette « vieille

⁵³⁹ Nous songeons inévitablement au poème en prose « Enivrez-vous », dans lequel le poète nous recommande d'être « toujours ivre », « pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps » qui brise nos épaules... « Mais de quoi ? » demande Baudelaire. Nous pouvons nous enivrer « de vin, de poésie ou de vertu » — de vertu comme Félicité — et les éléments du monde dionysiaque, le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau... les éléments du monde de l'enfance riieuse et joueuse sont là pour nous rappeler la nécessité de jouir. (Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, 1980, p.197.)

⁵⁴⁰ *Corr.I*, p.615.

⁵⁴¹ *Corr.II*, p.140.

⁵⁴² *Corr.II*, p.484.

littérature », sont associés, très tôt, au projet de devenir écrivain et c'est en eux que Flaubert puise l'énergie nécessaire à l'écriture : il s'agit de retrouver, dans les racines de la littérature, les inspirations d'un âge qu'il juge être celui de la beauté étourdissante des mythes originels. La tâche que l'écrivain se doit d'accomplir consiste à donner à sa propre littérature une forme qui permettrait de retrouver les éléments mythiques ancestraux qui étaient ceux des Anciens. Pour comprendre le phénomène chez Flaubert, nous pourrions recourir aux travaux de Claude Lévi-Strauss qui, dans *Mythologiques*, explique que le roman est une forme née de l'exténuation, de l'épuisement de la force supérieure initiale du mythe :

Le roman n'est-il pas toujours cela ? le passé, la vie, le rêve charrient des images et des formes disloquées qui hantent l'écrivain quand le hasard, ou quelque autre nécessité démentant celle qui sut jadis les engendrer et les disposer dans un ordre véritable, préservent ou retrouvent en elles les contours du mythe. Pourtant, le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés⁵⁴³.

Dès lors, si nous pensons, avec Claude Lévi-Strauss, que le génie de l'écrivain consiste à donner aux figures qu'il invente la plénitude et la puissance des mythes, alors, en rapport avec l'enfance et l'enfant, nous pouvons dire que Flaubert élabore tout au long de son œuvre un processus de « mythisation » de l'enfant en revenant au cœur même de son essence. Aller à la source de l'humanité, comme aller aux sources de la littérature, sont, pour Flaubert, des actes finalement motivés par le désir de retrouver la vigueur du symbole de la vie qu'incarne l'enfant. Nous savons que, très tôt chez l'écrivain, est menée une réflexion sur les mythes et les symboles. Lors du voyage en Bretagne, par exemple, après avoir contemplé des monstruosité dans des bords d'esprit-de-vin, au muséum d'histoire naturelle de Nantes, il écrit :

Qu'est-ce qui n'a pas trouvé la Chimère charmante, aimé sa narine de lion, ses ailes d'aigle qui bruissent et sa croupe à reflets verts ? ne croyez-vous pas, comme s'ils avaient vécu, aux satyres ricaneurs qui passaient leurs oreilles pointues derrière les bouquets de myrte, et dont les pieds de bouc tombaient en cadence, la nuit, – sur le gazon des jardins. Et ces rêves-là, pas plus que ceux de la nature, n'ont été non plus créés par un homme, ni mis au monde en un jour. Comme les métaux, comme les rochers, comme les fleuves, comme les mines d'or et comme les perles, ils ont sourdi lentement, goutte à goutte, se formant par couches successives, se produisant d'eux-mêmes et se tirant du néant par leur force interne. Nous les contemplons pareillement avec un ébahissement inquiet et rétrospectif, cherchant peut-être au-delà du souvenir si, avant notre vie, comme eux aussi nous n'avons pas existé autrefois, si nos pensées n'ont pas

⁵⁴³ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, L'Origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968, p.106.

cohabité dans une patrie commune avec ces pensées devenues formes, si le principe de notre forme, à nous, n'a pas couvé jadis au sein de la chrysalide universelle, avec la graine des chênes, et les sources qui ont fait la mer⁵⁴⁴.

Retrouver l'enfance, c'est croire aux satyres ricaneurs qui dansent sur le gazon, c'est ressusciter « Le Grand Pan⁵⁴⁵ » dans un monde habité de symboles, retrouver à la fois le temps ancien mythique, rêvé, celui de l'âge d'or, et réintégrer le lieu naturel de cet âge d'or. Le paradis de l'enfance serait alors une harmonie spatio-temporelle imaginaire qui existerait dans les textes des Anciens et dans la mémoire d'un auteur. Si l'enfance est un âge d'or, comme nous essaierons de le démontrer, alors l'homme et l'enfant ne font qu'un dans cet espace du « jamais » et du « nulle part »... Ce serait le monde tel que, par exemple, le dépeint l'allégorie de la terre dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849 :

Terrible d'énergies, enivrante de parfums, éblouissante de couleurs, immense ! ah ! j'étais belle quand je sortis tout échevelée de la couche du Chaos et que je portais encore sur moi la marque de ses étreintes ! Débile et nu, l'homme alors pâlisait au bruit de mes abîmes, à la voix des animaux, aux éclipses de la lune ; il se roulait sur mes fleurs, il grimpait dans mes feuillages pour se gorger de fruits vermeils, il ramassait sur les grèves les perles transparentes et les coquilles contournées, il regardait au flanc des collines scintiller les minerais de fer et les diamants qui roulaient dans les ruisseaux ; je l'entourais d'étonnements, je l'épuisais de travail, je l'accablais de voluptés. À la fois nature et Dieu, principe et but, j'étais infinie pour lui, et son Olympe ne dépassait point la mesure de mes montagnes⁵⁴⁶.

De nombreux personnages d'enfants dans l'œuvre de Flaubert participent ainsi de cet âge d'or, et c'est à la lumière de Théocrite, Horace, Ovide ou Virgile que nous partons à la recherche du *puer aeternus*⁵⁴⁷ riant chez Flaubert. Cet enfant mythique est l'incarnation de celui qui se situe dans un devenir perpétuel sans jamais voir ce devenir se réaliser : il représente ce qui doit grandir (au sens figuré) éternellement, sans que la forme initiale de ce qui grandit ne

⁵⁴⁴ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p. 47-48.

⁵⁴⁵ Plutarque, dans *La Disparition des oracles*, raconte l'histoire de l'annonce, par le pilote égyptien Thamou, de la mort du Grand Pan, formule que les témoins de la crucifixion de Jésus auraient entendue aussi au moment de la mort du Christ. Apollinaire reprend le thème de la mort de Pan qui correspondrait à la mort du paganisme, dans un sonnet daté de juillet 1895, et dont la pointe dit : « Pan, le grand Pan est mort et les dieux ne sont plus ! ». (Apollinaire, « Mort de Pan », *Le Gueux mélancolique*, « Poèmes retrouvés », Gallimard, 1989, p.126.)

⁵⁴⁶ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.543-544.

⁵⁴⁷ Les termes « *puer aeternus* » sont utilisés par Ovide dans *Les Métamorphoses*, quatrième livre, vers 17 à 21 : Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre Quatrième, « Les filles de Minyas », Traduction, introduction et notes par J. Chamonard, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1966, p.111. Pour le texte latin, on consulera l'œuvre en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met04/M04-1-273.htm>, 4, 15-20 : « Tibi enim inconsumpta juventa est/Tu puer aeternus, tu formosissimus alto/ Conspiceris caelo ; tibi, cum sine cornibus adstas/ Virginem caput est ; Oriens tibi victus adusque/ Decolor extremo qua tingitur India Gange. » : « ta jeunesse est indestructible, toi éternel enfant, toi que l'on considère comme le plus beau dans les hauteurs célestes, quand tu te présentes sans cornes, ta tête est d'une beauté virgine ; tu as vaincu l'Orient jusqu'aux confins où l'Inde basanée est baignée par le Gange. »

change. En cela, le *puer aeternus* habite indéfiniment l'âge d'or, dont il symbolise l'idée imperturbable, et, par sa force spirituelle, il fusionne avec cet heureux temps mythique ; il est fils et fille dans une enfance qui, si elle a un commencement, une naissance, n'aura jamais de fin. L'enfant, tel que l'œuvre de Flaubert nous le fait voir, apparaît donc comme le *puer aeternus* qui est de tous les temps et qui s'impose en tant que médiateur pour un retour en arrière, une conquête du passé et de l'enfance de chacun. Les phénomènes d'identification aux enfants de Flaubert dans les textes, sans que nous en ayons conscience, nous permettent une initiation à l'enfance éternelle, au-delà du temps, au-delà de chaque histoire : la présence de l'enfant *puer aeternus* dans le texte engage l'auteur en ce qu'il crée une harmonie de notre jeunesse retrouvée avec le cosmos, et, en chaque enfant archétypal, peut s'immiscer une part de l'enfant que nous étions.

C'est dans la nature, lieu de l'authenticité en ce sens que c'est au sein de la nature que l'enfant mythique apparaît, que nous allons rencontrer cet enfant idéal. L'enfant dans la nature peut être qualifié d'enfant « naturel » et nous dirons qu'il est « nature dans la nature », nature en tant que domaine inviolé de l'authenticité. Aussi observerons-nous, dans le texte flaubertien, des rapprochements et des analogies entre enfant, monde végétal et monde animal. C'est comme si l'enfant idéal faisait corps avec une campagne, un lieu naturel sauvage, ou même le monde plus familier du jardin ou du parc avec son gazon, sa pelouse et ses arbres, là où il fait bon vivre, sans souci, sans inquiétude, dans un état de bonheur primordial, car ces lieux de l'enfance gardent toujours leur magie et leur enchantement chez Flaubert. Du reste, l'auteur conserve en lui cet amour du jardin qu'il peut transformer en un monde gigantesque, en un macrocosme quand, par exemple et comme nous l'avons vu, il donne, dans la vie réelle, les fameuses leçons de géographie à sa nièce Caroline.

Autrement dit, la nature devient le « pays de l'enfance », et nous interprèterons cette expression dans sa polysémie, en recourant à la fameuse phrase de Saint Exupéry citée en exergue à ce travail : « L'enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti ! D'où suis-je ? Je suis de mon enfance. Je suis de mon enfance comme d'un pays⁵⁴⁸. » Si la durée de l'enfance est un territoire, alors le temps et l'espace dans l'enfance sont confondus, associés, interdépendants : l'enfance en tant que lieu ancré dans le temps est aussi durée déterminée par un lieu ; quand Saint Exupéry demande : « D'où suis-je ? », la question porte sur la provenance et l'on ne s'attend pas logiquement à une réponse qui indique un temps, mais le temps de l'enfance l'emporte sur le

⁵⁴⁸ Antoine de Saint Exupéry, *Pilote de Guerre*, chapitre XIV, *Œuvres complètes T II*, collection de la Pléiade, édition Gallimard, Paris, 1999, p.158.

lieu quand il s'agit de découvrir des origines, une ascendance, une naissance. Qu'importe le pays où je suis né car je suis né et cela est suffisant, qu'importent mes origines, car je viens de mon enfance, et mon enfance est le lieu de mes racines... L'enfance, c'est donc à jamais la permanence absolue dans l'être, et cette permanence est définie comme un lieu, une sorte de découpage de l'espace, ce fameux « territoire » évoqué par Saint Exupéry. Mais si c'est un territoire, c'est forcément une portion bien déterminée de la surface, un espace avec des limites et des bornes dans l'être. Alors la comparaison « je suis de mon enfance comme d'un pays » nous conduit à nous interroger sur le sens du terme « pays ». À cet égard, comme nous l'avons annoncé, Flaubert et les Anciens nous renseignent : le pays de l'enfance serait une nature arcadienne, un jardin d'éden, une campagne riante sous un ensoleillement particulier, une géographie spécifique. Le génie de l'enfance chez Flaubert pourra se lire comme une mystique de la nature où l'enfant triomphe et par lequel on voue un culte à la nostalgie d'une unité primitive à jamais perdue.

2.1.2. Les sources antiques ou la célébration de la vie. La lyrique grecque.

Il n'a jamais fait d'églogues, quoiqu'il ait admiré
Théocrite et Virgile. Il ne recopia jamais ses « nourriciers »,
mais les rejoignit⁵⁴⁹.

Flaubert est un lecteur insatiable et la liste de tous les ouvrages qu'il a pu lire pourrait donner le vertige. Cependant, parmi les milliers de livres qui sont passés entre ses mains, il en est qui ont le mérite de recueillir sa faveur : les auteurs de l'Antiquité⁵⁵⁰. Il lit Horace, cet auteur figurant au programme des élèves des collèges en 1837-1838. Aussi écrit-il, dans les notes de

⁵⁴⁹ Hélène Frejlich, *Les Amants de Mantes, Flaubert et Louise Colet*, Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, 1936, p.82.

⁵⁵⁰ Gertrude Tennant, dans ses *Souvenirs sur Gustave Flaubert*, le rappelle : « Être un érudit, un esprit profond, maîtriser la poésie et la littérature de l'Antiquité, voilà à quoi il aspirait. Avec quelle éloquence captivante il parlait de la littérature et de la magnificence de la Grèce antique ou des grands écrivains de l'époque de Louis XIV ! » Gertrude Tennant, *Mes souvenirs sur Hugo et Flaubert*, Éditions de Fallois, Paris, 2020, p.249.

voyage en Orient, qu'il est comme Horace qui, dans le treizième chant du deuxième livre des *Odes*, maudissait l'arbre sur lequel il s'était cogné⁵⁵¹ :

Il fait clair de lune – deux chiens sont sur un mur – deux poutres en bois sortant d'un mur me heurtent. Je suis comme Horace⁵⁵².

On sait qu'il lit Théocrite, comme en témoigne la lettre qu'il écrit à Louise Colet le 30 janvier 1847 :

L'objet le plus trivial produit des inspirations sublimes, et les idylles de Théocrite que je lis maintenant ont été inspirées sans doute par quelque ignoble pâtre sicilien qui puait des pieds. L'Art n'est grand que parce qu'il grandit⁵⁵³.

Au-delà de l'humour et du grotesque contenus par la phrase de Flaubert, au-delà de la trivialité, on appréciera la justesse de cette théorie, qui donne une définition particulière de l'art, lequel émane de la perfection de la forme chère à Flaubert, la forme véhiculant l'idée. Le 2 février 1847, il rappelle encore ses lectures à Louise :

Je lis maintenant du Théocrite et du Lucrèce. Je commence à les comprendre. – Quels artistes que ces anciens ! et quelles langues que ces langues-là ! Toutes celles que nous pourrons faire, va, ne vaudront jamais celles-là. C'est là qu'il faut aller. – Dans la région du soleil, au pays du Beau.

De même, de Paris, le 30 avril 1847, Flaubert se lance dans une longue dissertation sur l'amour et Théocrite lui sert d'exemple pour expliquer ses conceptions :

Pour moi, l'amour n'est pas et ne doit pas être au premier plan de la vie. Il doit rester dans l'arrière-boutique. [...] si tu admets qu'on puisse aimer quand on sent qu'un vers de Théocrite vous fait plus rêver que vos meilleurs souvenirs [...] oui⁵⁵⁴.

Théocrite est, selon l'histoire littéraire traditionnelle, l'auteur qui invente le genre bucolique, c'est-à-dire, si nous nous référons à l'étymologie grecque, la « petite histoire chantée par des bouviers ». Horace et Virgile (Flaubert apprend par cœur le quatrième chant de *L'Énéide*⁵⁵⁵) s'en inspirent. Lors du voyage en Orient, Flaubert lit Horace. Il l'écrit à son ami Louis Bouilhet :

Je n'ai encore rien écrit, ni même ouvert un livre, si ce n'est hier que j'ai lu trois odes d'Horace par divertissement en fumant mon chibouk⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ Horace, *Carmen XIII*, liber II : « In arborem » (« Contre un arbre », *Horace, Odes et Epodes*, Librairie hachette, Paris, 1877, p.193.)

⁵⁵² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.652.

⁵⁵³ *Corr.I*, p.434.

⁵⁵⁴ *Corr.I*, p.452-453.

⁵⁵⁵ *Cahier intime de 1840-1841, ODJ*, p.755.

⁵⁵⁶ *Corr.I*, p.538.

L'amour des langues grecque et latine occupe Flaubert : il traduit du latin, travaille le grec tous les matins, même quand il n'est pas à Croisset, comme il l'écrit à sa mère le 8 mars 1850, alors qu'il stationne à Esneh :

Tous les matins je lis un peu d'Homère en grec et Maxime de Bible⁵⁵⁷.

Cet amour de l'Antiquité trouve sans doute sa source dans la sensibilité exacerbée de Flaubert aux paysages bucoliques et dans la faculté que l'auteur développe pour les extases panthéistiques, mêlées au regret d'un âge d'or. Par exemple, quand il est à Paris pour suivre des études de droit, en 1843, il écrit à sa sœur Caroline :

Ô combien j'envie l'heureux Narcisse⁵⁵⁸ qui, loin des cités, fane en paix la luzerne dans les champs paternels, et qui boit le cidre sous les pommiers avec une innocence digne de l'âge d'or⁵⁵⁹.

Ce que désire Flaubert, c'est jouir de sa « faculté panthéistique⁵⁶⁰ », faculté qui consiste à s'unir aux éléments du paysage sensible, se confondre avec eux, et se laisser absorber spirituellement par eux. Cette relation étroite du paysage sensible avec le paysage spirituel par l'extase panthéiste permet la communion, voire la fusion de l'être avec la nature. Les textes, les lettres et les notes de voyage nous en donnent des témoignages saisissants. Relevons, par exemple, dans les notes du voyage en Orient, le coucher de soleil sur Médinet Habou :

Les montagnes (côté de Medinet Habou) sont indigo foncé – du bleu par-dessus du gris-noir avec des oppositions longitudinales lie de vin, dans les fentes des vallons. Les palmiers sont noirs comme de l'encre – le ciel rouge – le Nil a l'air d'un lac d'acier en fusion.

Quand nous sommes arrivés devant Thèbes, nos matelots jouaient du tarabouk ; le bierg⁵⁶¹ soufflait dans sa flûte ; Khalil dansait avec des crotales. Ils ont cessé pour aborder.

C'est alors que jouissant de ces choses, au moment où je regardais trois plis de vagues qui se courbaient derrière nous sous le vent, j'ai senti monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle ; et j'ai remercié Dieu dans mon cœur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière. Je me sentais fortuné par la pensée, quoiqu'il me semblât pourtant ne penser à rien – c'était une volupté intime de tout mon être⁵⁶².

⁵⁵⁷ *Corr.I*, p.596. Maxime Du Camp, avec qui Flaubert voyage, lit la *Bible*.

⁵⁵⁸ Il s'agit de Narcisse Lormier, le beau-frère d'Achille Flaubert, mais il est aussi possible que Flaubert fasse allusion au mythe grec de Narcisse.

⁵⁵⁹ *Corr.I*, p.180.

⁵⁶⁰ *Corr.I*, p.287.

⁵⁶¹ Homme d'équipage, chef en second.

⁵⁶² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.658.

Comment dire meilleure expérience – essentiellement active et supérieure aux expériences ordinaires – d’interactions physiologiques avec son environnement, dans des états de conscience inséparables du monde extérieur ?

En Grèce, Flaubert, tout imprégné de ses lectures, en vient même à entendre les vers d’Homère dans le roulis de l’eau :

Montée ; nous retrouvons la voie antique qui nous suit jusqu’à Éphèse. Descente – à gauche, torrent encombré de chênes, de frênes, etc. ; le torrent tombe en petites cascades ; paysage des romans de chevaliers – il y a quelque chose de vigoureux et de calme. Je pense à Homère, il me semble que l’eau dans son murmure roule des vers grecs perdus⁵⁶³.

Certes, les Anciens ont poétisé la nature, et ils ont su y percevoir, bien avant que Flaubert ne le fasse, toutes les variations des bruits entendus comme autant de chants susceptibles d’être associés à une expression lyrique. Mais pour Flaubert, est-ce le rythme et les sonorités de l’écoulement de l’eau qui inspirent naturellement l’harmonie d’un vers ou est-ce l’harmonie d’un vers qui se superpose artificiellement au bruit de l’eau ? Est-ce l’art des Anciens qui fait la beauté de la nature ? L’auteur répond lui-même à ces questions : quand il est sur la route de Paléopanagia à Zagora, ses extases sont à la fois « mythologiques » – le poète visionnaire et halluciné voit les Muses – et panthéistes :

Un soleil chaud nous tiédissait, on était étourdi du bruit des eaux, on avait les yeux singulièrement réjouis par les couleurs des roches et du feuillage, j’ai passé dans tout cela avec un sourire du cœur sur les lèvres. Une grâce pleine de majesté ressort du singulier dessin de cette ravine, qui est comme un grand couloir bordé de séductions rustiques. J’ai vu de plus beaux paysages, aucun qui m’ait plus intimement charmé. À droite, il y a des dévalés de la montagne tout verts, faiblement creusés, s’évasant, avec des troncs nouveaux de chênes sans feuilles çà et là, tapis pour les pieds des Muses, quand elles descendaient boire au ravin⁵⁶⁴.

Toujours en Grèce, alors qu’il fait une pause dans un khan après avoir quitté Thèbes :

Je pense à l’âge de Saturne décrit par Hésiode ! Voilà comme on a voyagé pendant de longs siècles ; à peine sortons-nous de là, nous autres⁵⁶⁵.

C’est à ce passage d’Hésiode que Flaubert fait allusion :

D’or fut la première race d’hommes périssables que créèrent les Immortels, habitants de l’Olympe. C’était aux temps de Cronos, quand il régnait encore au ciel. Ils vivaient comme des dieux, le cœur libre de soucis, à l’écart et à l’abri des peines et des misères. La vieillesse misérable sur eux ne pesait pas ; mais bras et jarret toujours jeunes, ils s’égayaient dans les festins, loin de tous les maux. Mourant, ils semblaient

⁵⁶³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.840.

⁵⁶⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.882-883.

⁵⁶⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.901.

succomber au sommeil. Tous les biens étaient à eux : le sol fécond produisait de lui-même une abondante et généreuse récolte, et eux, dans la joie et la paix, vivaient dans leurs champs, au milieu de biens sans nombre⁵⁶⁶.

Et l'on ne compte plus les extases panthéistes, comme celle, par exemple, en sortant de Mégare :

Soleil, liberté, large horizon, odeur du varech. De temps à autre, la pente se retire et le chemin, tout à coup devenu bon, se promène au petit trot entre les pins-arbrisseaux qui forment comme des bosquets ; le paysage entier est d'un calme, d'une dignité gracieuse, il a le je ne sais quoi antique, on se sent en amour. J'ai eu envie de pleurer et de me rouler par terre ; j'aurais volontiers senti le plaisir de la prière, mais dans quelle langue et par quelle formule ⁵⁶⁷?

Au sujet du panthéisme de Flaubert, Philippe Dufour écrit : « Dans l'extase panthéiste, le sujet fait l'expérience de cette unité absolue : il n'est plus spectateur devant un paysage, mais s'absorbe dans la nature ; il n'existe plus d'éléments paysagers, mais une grande image indivise. Le particulier se résorbe dans la cohésion du divers, le fini se perd dans l'infini. [...] le panthéisme de Flaubert est d'abord une expérience personnelle, tôt éprouvée, sans la médiation des livres et des débats intellectuels. Son panthéisme est la stupeur d'un corps dans un paysage. Ce naturalisme se passe de théorisation métaphysique⁵⁶⁸. » Si nous pouvons confirmer que l'extase chez Flaubert a un ancrage lointain, puisqu'effectivement elle est « très tôt éprouvée », les textes de jeunesse en faisant foi, nous pouvons ajouter le fait que, si cette extase est une « expérience personnelle », elle se fait aussi par la médiation des livres, la connaissance livresque de Flaubert influençant souvent son regard sur les choses, et notamment, dans l'exemple rapporté plus haut du voyage en Grèce, sur un paysage dont Flaubert reconnaît les éléments antiques (le « je ne sais quoi antique ») parce qu'il a pu les lire quelque part... Alors le désir de prière, c'est-à-dire le désir d'une communion, par un langage nouveau, avec un esprit divin vers lequel on s'élève et dans lequel on baigne, comme en symbiose, se réduirait peut-être au seul désir d'exprimer une reconnaissance envers un absolu poétique que l'on aime (« on se sent en amour ») parce qu'il diffuse le Beau idéal.

Ailleurs, ce sera l'allusion, sous forme de question, aux petits enfants des sources du Pamisus, qui rappellent un passage des *Voyages du jeune Anacharsis en Grèce* :

⁵⁶⁶ Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Collection des Universités de France, Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p.90.

⁵⁶⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.919.

⁵⁶⁸ Philippe Dufour, « Panthéisme de Flaubert », *Flaubert* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 03 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2365>

Nous revenons au khan, où nous avons déjeuné, et nous repassons sur le vieux pont qu'il y a là sur le torrent (Mourozoumena). N'est-ce pas le Pamisus dont les sources étaient bonnes pour les petits enfants⁵⁶⁹ ?

Ce sont aussi toutes les remarques faites par Flaubert sur les œuvres d'art d'inspiration mythologique qu'il voit lors des voyages. En Italie par exemple, il s'agira des descriptions des enfants dans la peinture : de nombreuses notes font état de leur attitude, de leur particularité. On retiendra celles d'une œuvre de Lucas Cranach, *La Vénus nue au chapeau*, vue au Palais Borghèse :

Près d'elle, adossé à un tronc d'arbre, un enfant nu qui gratte de l'index un gâteau de miel. Les abeilles voltigent autour et piquent l'enfant qui pleure en regardant la femme.

Dans un coin en haut l'inscription suivante (telle que j'ai pu la lire à grand mal, le tableau par pudeur étant dans un endroit le moins éclairé possible) :

Dum puer alveolo furatur mella cu[vido]
Furati digitum cuspite fixit apis
Sic etia nobis brevis et peritura volupta[s]
*Qua petimus tristi mixta dolore noc[e]*⁵⁷⁰

Le tableau représente bien Vénus et l'enfant Amour voleur de miel, piqué par une abeille, peint par Cranach vers 1531. L'inscription que Flaubert a eu quelque difficulté à déchiffrer et dont il recopie la belle latinité est inspirée de la dix-neuvième idylle de Théocrite (qui reprend lui-même la quarantième ode d'Anacréon), « Le Voleur de miel ⁵⁷¹ ». Nous l'avons dit, Flaubert exalte la beauté antique et le charme de l'enfant dans la nature et toujours il en fait état ; nous donnerons encore pour exemple les « enfants portant des fleurs et du raisin ⁵⁷² » dans l'allégorie

⁵⁶⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.933. Flaubert fait ici allusion à un passage du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) de Jean-Jacques Barthélémy : « J'avais à peine reçu le jour que mes parents allèrent s'établir aux sources du Pamisus, où l'on prétend que les eaux de ce fleuve sont très salutaires pour les maladies des enfants. » Barthélémy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788), Livre XLI, Tome 4, Édition Dabo-Butschert, Paris, 1825, p.72-73. Notons que Charles Bovary, au collège de Rouen, « lisait un vieux volume d'*Anacharsis* qui traînait dans l'étude. » (*Madame Bovary*, p.156.)

⁵⁷⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.1004.

⁵⁷¹ « L'Amour pillait un jour une ruche et déroba le miel. Une méchante abeille se jeta sur lui et lui piqua le bout du doigt. La douleur fut grande : l'enfant souffla sur sa blessure, il trépigna, il sauta, et alla en pleurant montrer son mal à Vénus. « Comment, disait-il, l'abeille, une si petite bête, peut-elle faire de si grandes blessures ? — N'es-tu pas toi-même comme l'abeille ? lui répondit en souriant sa mère. N'es-tu pas tout petit, et ne sont-elles pas bien grandes les blessures que tu fais ? » Théocrite, « Idylle XIX », *Idylles et épigrammes*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1908, p.270. Ronsard en donne sa propre version au XVI^e, dans la célèbre odelette « L'Amour piqué par une abeille » (*Odes*, IV,16).

⁵⁷² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.1009.

de l'Air de Bruegel à la galerie Doria à Rome, autres enfants aussi remarquables dans l'allégorie de l'Eau⁵⁷³...

Bref, la vie champêtre et la vie arcadienne sont rêvées chez Flaubert. Les œuvres de fiction vont encore en apporter la preuve. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 par exemple, quand Jules a été abandonné par Lucinde et qu'il désire la mort, errant comme un fou dans la campagne, il demande à des fermiers l'autorisation de se reposer chez eux, et de se restaurer d'un peu de pain et de lait. Il voit la cour de la ferme et se montre sensible à cette image d'une vie bucolique, heureuse, consolatrice. Il raconte :

Dans la cour les vaches broutaient l'herbe, ou rumaient couchées à l'ombre, assises sur leurs flancs puissants ; les poules gloussaient se cachant la tête sous l'aile ; sur le fumier un coq chantait.

Et j'enviai les jours pacifiques de ceux qui se réveillent à l'aube et se couchent à l'angélus, qui passent leur vie courbés sur leur charrue, marchant eux-mêmes dans le sillon qu'ils ont fait, puis entassent en chantant les foin qu'ils ont fanés, ne redoutant que les orages, qui perdent les moissons⁵⁷⁴.

Jules fait ici, à l'instar de Virgile, l'éloge de la vie champêtre. « Heureux l'homme des champs, s'il connaît son bonheur⁵⁷⁵ ! » s'exclame le poète latin dans *Les Géorgiques*. Ainsi Flaubert puise-t-il abondamment dans la culture des Anciens dont il s'inspire. En témoignent encore de nombreuses références mythologiques, comme par exemple la figure d'un enfant qui rappelle un ganymède, un échanson des dieux, dans *La Tentation* de 1849 : le personnage qui incarne l'allégorie de la gourmandise va en effet évoquer un enfant agile et souple parmi les convives d'un banquet mythique tentateur. La Gourmandise dit à Antoine :

Tu souffres, tu pleures, la nuit est chaude, dans ton outre l'eau croupit. Il y en a d'autres, Antoine, qui maintenant attablés et riant d'être ensemble mangent et boivent.

Ils se tournent sur le coude et tendent la coupe à l'enfant léger qui, circulant autour des lits, verse de sa buire un long jet de Falerne⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Souvent l'enfance est associée à la vigne et aux fleurs dans les textes bucoliques. La première Idylle de Théocrite nous offre, par exemple, la description significative du motif de l'enfant gardien de la vigne qui tresse de la paille : « Tout près de ce vieillard, une belle vigne semble ployer sous le poids de ses grappes déjà mûres. Un jeune enfant la garde, assis sur une haie ; à ses côtés sont deux renards : l'un pénètre dans la vigne, et dévore le raisin ; l'autre en veut à la besace du gardien : il imagine mille ruses, et se promet bien de ne pas se retirer avant d'avoir mis le déjeuner en sûreté. Quant à l'enfant, il tresse, avec de la paille, qu'il attache avec du jonc, un piège pour prendre les sauterelles, et ce travail l'occupe tellement, qu'il ne pense ni à la besace ni à la vigne. » (*Op. cit.* p.26.). Ajoutons que le motif de l'enfant qui tresse du jonc, des fleurs ou de la paille se retrouve dans *Un cœur simple* : c'est la petite Virginie qui tresse des joncs, comme nous l'analyserons plus loin.

⁵⁷⁴ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.927.

⁵⁷⁵ « O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricolas ! », Virgile, *Géorgiques*, II, v.458-459, Traduction par Jacques Delille, édition bilingue présentée et annotée par Florence Dupont, Gallimard, Paris, 1997, p.204.

⁵⁷⁶ *La Tentation de saint Antoine* (1849), *O.C.II*, p.350.

L' « enfant léger », c'est le petit Ganymède qui verse le célèbre vin de Falerne, celui dont il est question chez Lucien de Samosate, Horace, Pline, Diodore de Sicile, auteurs lus et relus par Flaubert.

Le regret d'un monde disparu est exprimé aussi dans *La Tentation* de 1856, par le discours de Cérès qui pleure les anciens dieux et le paradis perdu des mythes. Dans le défilé des Dieux, elle déclare :

Hélas ! Hélas ! je ne verrai plus Proserpine resplendissante qui s'ébattait dans les pousses vertes ! Elle est descendue chez Pluton et n'en sortira pas.

Femmes des Athéniens qui portez des cigales d'or⁵⁷⁷ dans vos chevelures, vous qui emmaillotez vos enfants avec la robe usée des mystères [...] ⁵⁷⁸.

Si le Grand Pan est mort, nul doute que les Athéniennes n'aient plus à disposition que « la robe usée des mystères » (les mystères d'Éleusis) pour emmailloter leur progéniture ; et si Flaubert regrette ce monde enfoui, la robe usée des mystères n'aura plus qu'à orner ses textes, car il n'aura de cesse qu'il n'ait réussi à faire renaître l'enfance panique dans ses textes.

2.1.3. Réécritures des enfants dans les idylles.

Je porte l'amour de l'Antiquité dans mes entrailles⁵⁷⁹

Par la littérature, Flaubert recrée donc un monde perdu. Nous l'avons annoncé plus haut : l'écrivain décide de se faire « voyant » pour reconnaître, dans la nature, la poésie, et s'efforcer de l'écrire. Le personnage idéal pour cette quête d'absolu, c'est l'enfant. Lui seul, revêtu de « la robe usée des mystères », va trouver une place privilégiée au sein de cette nature, et, parce que dans la nature il côtoie l'immortalité, il sera le *puer aeternus* lié aux

⁵⁷⁷ Thucydide rapporte que les Athéniennes portaient des cigales d'or dans les cheveux, que l'on suppose être des sortes de porte-boucles de métal en forme de spirale, et qui, s'entrechoquant, semblaient imiter le chant des cigales (Thucydide, *Guerre du Péloponnèse*, I,6). En revanche, « la robe usée des mystères » pour vêtir les enfants semble être une métaphore inventée par Flaubert.

⁵⁷⁸ *La Tentation de saint Antoine* (1856), O.C.III, p.125.

⁵⁷⁹ *Corr.I*, p.228. Lettre à Alfred Le Poittevin, 13 mai 1845.

commencements, aux états originels du monde, il sera le petit être qui fusionne avec le cosmos, et qui, par son caractère divin, participera de cet âge d'or rêvé à reconquérir. En définitive, le *puer aeternus* ne se différencie pas de la nature où il évolue, on pourrait même dire que puisqu'il ne s'en distingue pas, il la sublime ou il est sublimé par elle. Même dans l'apparente banalité des tableaux les plus réalistes – l'exemple de Berthe sur le gazon, comme nous le verrons plus loin – l'enfant n'est pas ordinaire en ce sens qu'il permet toujours une forme d'abolition de la temporalité. Flaubert, quand il met en scène ce type de *puer aeternus*, supprime en effet l'idée de limites temporelles, car l'enfant va représenter ce qui se situe au-delà du temps : il est la figure sans limites car il incarne un débordement imaginaire, ne serait-ce que parce qu'il en symbolise la force primordiale, voire mystique. Aussi ces visions d'enfants seront-elles éminemment positives, voire initiatiques⁵⁸⁰, dans la mesure où le *puer aeternus*, enfant immarcescible, est aussi celui des *Évangiles* :

À cette heure-là, les disciples s'approchèrent de Jésus et lui dirent : « Qui donc est le plus grand dans le Royaume des Cieux ? ». Appelant un enfant, il le plaça au milieu d'eux et dit : « En vérité, je vous le déclare, si vous ne changez et ne devenez comme les enfants, non, vous n'entrerez pas dans le Royaume des Cieux. Celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des Cieux. Qui accueille en mon nom un enfant comme celui-là, m'accueille moi-même⁵⁸¹ ».

Jeune esprit dans la nature, l'enfant éternel, divin, est celui qui devrait donc permettre l'accès au « Royaume » : royaume d'un arrière-monde surnaturel, platonicien, ou royaume de la vie intérieure – l'enfant éternel en soi – telle qu'elle s'harmonise avec le « Grand Tout » panique. Alors l'enfance ne serait-elle pas en chacun une source où pourrait se puiser ce qui est impérissable, puisque l'enfance en chacun ne peut jamais s'effacer, se flétrir ?... « Je suis convaincu que durant notre long et difficile voyage qu'est la vie, l'enfance ressemble à un puits caché quelque part⁵⁸² » dit Zhou Guoping : il s'agirait alors de découvrir ce puits caché pour s'y abreuver. Ce « puits caché » ne serait-il, tout simplement, qu'une mémoire à fouiller, ainsi que le fait Flaubert quand il écrit l'enfance de son personnage de Smar ? Après avoir parcouru le monde entier, conduit par Satan et Yuk, et après avoir vu tout ce qu'il était possible de voir, Smar, abattu, de ce fait, par une lassitude immense, reprend goût à la vie, parce qu'il se revoit enfant. Son cœur « se rouvrit à l'espérance comme les fleurs au soleil » écrit Flaubert, qui nous donne ensuite à voir ce dont se souvient Smar de son enfance :

⁵⁸⁰ Cette idée est complémentaire à notre commentaire de la communion de Virginie vue plus haut.

⁵⁸¹ *Évangile selon Matthieu*, 18-3, *La Bible*, TOB, Le Cerf, Paris, 2004, p.1419-1420.

⁵⁸² Zhou Guoping, « Savoir garder son enfance », *L'enfance de la littérature*, sous la direction de Philippe Forest et Stéphane Audeguy, *La Nouvelle Revue Française* n°605, Gallimard, Paris, 2013, p.42.

C'était un enfant, tout jeune, tout rose encore, l'âme imprégnée d'amour, de rêveries, d'extases.

Le matin il partait, mais il n'allait ni vers les champs où son père labourait, ni sur le rivage où la barque de ses frères aînés était attachée. Car il aimait à contempler les nues fugitives, les moissons qui se ploient et s'ondulent aux vents comme une mer ; il allait dans les bois et il écoutait la pluie tomber sur le feuillage, les oiseaux qui roucoulent sur la haie fleurie, et les insectes qui bourdonnent dans les airs et qui se jouent dans les rayons du soleil ; il regardait la neige tomber, il écoutait le vent mugir.

Il allait surtout – c'était là tous ses amours, – il allait toujours vers la mer. Il courait jusqu'à ce que ses pieds eussent touché le sable et que le vent des vagues vînt sécher ses cheveux blonds⁵⁸³ tout mouillés de sueur. Le soleil brûlait sa peau blanche, les rochers déchiraient ses pieds : que lui faisait cela ? lui qui écoutait les flots mourir sur la grève et qui regardait le soleil qui se baigne sous l'écume !

Il se mettait dans un ancre de rocher, comme l'aigle dans son aire, et là, comme lui, il contemplait le soleil et l'Océan. Il regardait au loin toute la verte plaine sillonnée d'écume et parsemée des écorchures de la brise. Il suivait l'ombre des rochers, qui s'allongeait et diminuait sur le rivage. Immobile, il contemplait la même vague pendant longtemps, le même brin d'herbe, le même rocher avec son varech d'où l'eau ruisselle en perles, le même flocon d'écume que roulait le vent sur le rivage.

Souvent il prenait du sable plein ses mains, il ouvrait les doigts, et il prenait plaisir à voir les rayons de sable partir de différents côtés et disparaître en tourbillonnant, en s'élevant. Le soir, il regardait le soleil s'abaisser dans l'horizon, et ses gerbes de feu s'élancer des vagues et former un immense réseau lumineux ; les mouettes rasaient les flots ; le sable, emporté par la brise qui s'élève, roulait et courait sur le rivage. La nuit, c'étaient les étoiles, la lune, les rayons argentés sur les vagues vertes.

Et toujours ainsi il vécut ses plus belles années, il grandit sans faire autre chose que de mener une vie contemplative, une vie de fleurs, d'extases, de rêveries, une vie molle et paresseuse ; il vécut comme les fleurs elles-mêmes, vivant au soleil et regardant le ciel. Tout ce qui chantait, volait, palpait, rayonnait, les oiseaux dans les bois, les feuilles qui tremblent au vent, les fleuves qui coulent dans les prairies émaillées, rochers arides, tempêtes, orages, vagues écumeuses, sables embaumant, feuilles d'automne qui tombent, neiges sur les tombeaux, rayons de soleil, clairs de lune, tous les chants, toutes les voix, tous les parfums, toutes ces choses qui forment la vaste harmonie qu'on nomme nature, poésie, Dieu, résonnaient dans son âme, y vibraient en longs chants intérieurs qui s'exhalaient par des mots épars, arrachés. Mais ce qu'il y a de plus sublime, de meilleur, de plus beau, ne s'en échappe jamais. Cela, au fond, c'est la musique intérieure, celle des pensées ; les vers mêmes ne sont que l'écho affaibli qui vient de l'autre monde⁵⁸⁴.

Comment mieux dire la poésie de l'enfant en harmonie avec la nature ? Bel enfant aux « cheveux blonds », « tout rose », évoluant dans une nature qui offre généreusement les

⁵⁸³ La blondeur des cheveux est un signe distinctif du *puer aeternus*, tel qu'on le rencontre dans les Idylles de Théocrite par exemple, et notamment dans la sixième idylle, puisque l'enfant blond Daméas y est, avec Daphnis, le personnage principal : « Daméas et Daphnis, ô Aratus, réunirent un jour leur troupeau dans un même lieu. L'un d'eux n'était encore qu'un enfant aux cheveux blonds, l'autre un adolescent aux joues couvertes de duvet. Ils s'assirent tous deux auprès d'une fontaine, par un beau jour d'été, et ils chantèrent. » (*Op. cit.*, p.106.)

⁵⁸⁴ *Smar, ODJ*, p.604-605. (Cette belle page est à rapprocher de l'extase panthéiste que Flaubert éprouve lors de son voyage en Corse. *ODJ*, p.694.)

splendeurs du mouvement, c'est-à-dire les images mobiles du vivant, il arbore une attitude contemplative aussi bien devant l'élément macrocosmique fait des « nues fugitives », des « étoiles », de « la lune », du « soleil », du « vent », de la « pluie », de « la mer », de « l'océan », « des moissons qui se ploient », que devant l'élément du microcosme comme l'insecte, « les oiseaux », « les mouettes », la « vague », les « perles de l'eau », « le rocher », « l'herbe » ou les « grains de sable ». L'extase mystique concerne toutes les perceptions sensorielles, qu'elles soient visuelles, auditives, tactiles, olfactives ; tous les sens sont en éveil constant pour jouir des mondes minéral, végétal, animal, aérien, aquatique, selon des points de vue variés : le petit enfant Smar promis à la vie solitaire de l'ermite apprécie aussi bien le regard surplombant sur l'étendue, « comme l'aigle dans son aire » – autre forme d'élévation qui permet, en changeant de point de vue, de porter le « regard d'en haut » ou regard synoptique sur la terre, à l'instar des enfants grimpeurs qui vont dénicher les oiseaux au sommet des grands arbres⁵⁸⁵ –, que le regard porté vers le haut depuis le sol.

Dans l'œuvre de Flaubert, la description de l'enfance de Smar est la plus complète que nous puissions trouver de l'enfant mythique, le *puer aeternus* qui incarne toute la spontanéité des personnages primordiaux, ceux dont l'authenticité de la pensée « pure » leur permet d'associer en eux le « Beau » et le « Bon », car cet enfant archétypal s'identifie à la figure du *KalosKagathos*⁵⁸⁶. Non seulement l'enfant est une forme allégorique extérieure du *KalosKagathos*, mais il porte à l'intérieur, en sa conscience, en sa pensée, l'idée du Beau et Bon qu'il applique au monde. Donc pour ce qui concerne l'enfant mythique, ce *puer aeternus* que nous tentons de définir, le concept de la *kalokagathia* est, selon Flaubert, inhérent à la pensée enfantine : l'enfant pense « naturellement » le monde en ces termes. La combinaison du Beau et du Bon est ainsi abordée dans les pensées du cahier intime de 1840-1841 :

La beauté est divine. Nous aimons malgré nous ce qui est beau, nous haïssons ce qui est laid ; tous les chiens aboient après les mendiants parce qu'ils sont déguenillés. Les enfants sont de même, vous ne leur persuadez pas que quelqu'un qui leur déplaît, qui est laid, soit bon : c'est pour eux impossible⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Voir plus loin notre chapitre sur les enfants grimpeurs.

⁵⁸⁶ En grec ancien : *καλὸς κάγαθος*, cette locution est fréquente dans la littérature grecque de l'Antiquité. Elle est l'abrégé de *kalos kai agathos* (*καλὸς καὶ ἀγαθός*), dont la signification littérale est « beau et bon ». Mais cette formule a très vite été employée dans un sens plus général et a pu signifier l'association de plusieurs qualités, sans forcément avoir de rapport avec la beauté ou la bonté. Le « *kalos kagathos* » pouvait tout aussi bien désigner tout autre vertu : bravoure, force, santé...

⁵⁸⁷ *Cahier intime de 1840-1841, ODJ*, p.731-732. Nous renvoyons aussi au poème en prose de Baudelaire : « Le désespoir de la vieille », qui exploite le même thème selon un autre point de vue.

Ainsi, pour retrouver la pureté initiale de l'être humain, faudrait-il renouer avec la pensée selon laquelle le Beau s'associe au Bon, parce que cette association est naturelle et propre à l'enfance, meilleur moyen d'atteindre un absolu divin. Flaubert déclare que « la beauté est divine », et sans être forcément platonicien, aimer la beauté nous fait aimer le divin, comme elle nous met en harmonie avec notre être primordial, l'enfant.

Un autre exemple probant peut être relevé dans *Les Funérailles du docteur Mathurin*, nouvelle qui suit chronologiquement l'écriture de *Smar*, puisqu'elle est datée d'août 1839. On sait qu'à cette époque, Flaubert a lu Horace. Il raconte là l'histoire du vieux Mathurin, homme sage, qui, parvenu au terme de son existence, décide d'abrégé ses jours en se noyant dans le vin. Il convoque ses amis et leur annonce sa mort prochaine. Fortement imprégnée de panthéisme et de lyrisme grecs, la nouvelle offre, dans sa globalité et ses détails, une sorte de réécriture d'une ode d'Horace⁵⁸⁸.

C'était la saison dorée où les blés sont mûrs ; le jasmin déjà blanc embaume le feuillage de la tonnelle, on commence à courber la vigne, les raisins pendent en grappes sur les échelas, le rossignol chante sur la haie, on entend des rires d'enfants dans le bois, les foins sont enlevés. Oh ! jadis les nymphes venaient danser sur la prairie et se formaient des guirlandes avec les fleurs des prés, la fontaine murmurait un roucoulement frais et amoureux, les colombes allaient voler sur les tilleuls. Le matin encore, quand le soleil se lève, l'horizon est toujours d'un bleu vaporeux et la vallée répand sur les coteaux un frais parfum, humide des baisers de la nuit et de la rosée des fleurs⁵⁸⁹.

Flaubert renvoie ici à un passé mythologique dont il maîtrise la rhétorique de l'expression. Il peint un lieu idyllique qui se réfère à un âge d'or rêvé, où la vie est douce pour celui qui a su la vivre en philosophe sage et où se retrouvent les éléments du décor cher à Horace : vigne, soleil, blé mûr, fontaines, nymphes dansantes. Mathurin y est présenté endormi, et la paix de son sommeil s'harmonise avec la paix du paysage, lequel est vu à travers une fenêtre ouverte :

La fenêtre ouverte laissait entrer à travers la jalousie des rayons de soleil ; la treille, grimpant le long de la muraille grise, nouait ses fruits mûrs aux branches mêlées de la clématite ; le coq chantait dans la basse-cour, les faneurs reposaient à l'ombre, sous les grands noyers aux troncs tapissés de mousses. Non loin, et sous les ormeaux, il y avait un rond de gazon⁵⁹⁰ où ils allaient souvent faire la méridienne, et dont la verdure touffue n'était seulement tachée que d'iris et de coquelicots. C'est là que, couchés sur le ventre

⁵⁸⁸ Carmen XXXVI, Livre I, Ad Plotius Numida (À Plotius Numida), Horace, *Odes et Épodes*, Librairie Hachette, Paris, 1877, p.116. Nous noterons que chez Horace, Numida se souvient de son enfance passée avec ses chers amis. Flaubert rend compte de la présence des enfants puisque leurs rires se font entendre dans les bois.

⁵⁸⁹ *Les Funérailles du docteur Mathurin*, ODJ, p.624.

⁵⁹⁰ Détail récurrent chez Flaubert, quand il s'agit de montrer un lieu idéal ou associé à l'enfance heureuse.

ou assis et causant, ils buvaient ensemble pendant que la cigale chantait, que les insectes bourdonnaient dans les rayons du soleil ; les feuilles remuaient sous le souffle chaud des nuits d'été⁵⁹¹.

Flaubert décrit la vie douce et calme de ces gens qui ne reçoivent, nous dit-il aussi, ni journaux ni lettres, mais dont la bibliothèque commune se compose d'Horace, de Rabelais et des éditions de Brillat-Savarin. La description de la vie du sage docteur Mathurin est nourrie de l'ode à Leuconoé, autre source antique où se lit le fameux *Carpe Diem*, et où l'on filtre le vin pour en emplir l'amphore. Comment comprendre autrement l'aveu que fait Flaubert directement à son lecteur :

Indiquez-moi donc quelque chose qui surpasse la beauté d'une belle campagne illuminée de soleil et la volupté d'une amphore pleine d'un vin limpide et pétillant⁵⁹² ?

Un motif semblable est développé dans *Novembre* : là encore nous retrouvons l'amour incommensurable pour une nature qui offre des extases panthéistes à l'âge d'enfance, extase remémorée par le souvenir de « beaux jours ». Le narrateur raconte ces moments de pleine gaîté et de bonheur à la campagne, et rapporte un moment précis de son enfance :

Une autre fois, j'ai passé l'après-midi couché sur le dos, dans un champ où il y avait des petites marguerites qui sortaient de l'herbe ; elles étaient jaunes, rouges, elles disparaissaient dans la verdure du pré, c'était un tapis de nuances infinies⁵⁹³ ; le ciel pur était couvert de petits nuages blancs qui ondulaient comme des vagues rondes ; j'ai regardé le soleil à travers mes mains appuyées sur ma figure, il dorait le bord de mes doigts et rendait ma chair rose, je fermais exprès les yeux pour voir sous mes paupières des grandes taches vertes avec des franges d'or⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ *Les Funérailles du docteur Mathurin*, *ODJ*, p.624. Flaubert s'inspire des descriptions de paysages bucoliques qui sont fréquentes chez Théocrite. Témoin, par exemple, ce passage des « Thalysies » (septième idylle) : « Nous arrivâmes, et nous nous couchâmes sur des lits épais de lentisque odorant et de pampres récemment coupés. Les peupliers et les ormeaux se balançaient au-dessus de nos têtes ; une onde sacrée, qui sortait de la grotte habitée par les Nymphes, murmurait harmonieusement : les cigales, brûlées par le soleil, se fatiguaient à chanter ; la grenouille verte, cachée dans les buissons touffus, faisait entendre son cri lointain ; les alouettes et les chardonnerets chantaient joyeusement ; la tourterelle gémissait ; les fauves abeilles voltigeaient autour des fontaines. Les pénétrantes émanations de l'été fertile se mêlaient aux suaves odeurs de l'automne. Les poires, les pommes tombaient à nos pieds, roulaient à nos côtés ; les branches chargées de prunes se courbaient jusqu'à terre. » (Théocrite, *op.cit.*p.132.) Nous remarquerons que les poires qui tombent sont un détail retrouvé dans le jardin de Madame Bovary, de même que les prunes sont évoquées par le père Rouault.

⁵⁹² *Ibidem*, p.625.

⁵⁹³ Herbes parsemées de fleurs, ronds de gazon, verdure, tapis coloré : la surface sur laquelle on pose le pied doit garantir la jouissance tactile pour que l'extase, en plus de toucher les autres sens, soit complète. Souvenons-nous de ce passage de *L'Éducation sentimentale* de 1845, concernant Jules et la poésie : « Il descendit dans ces profondeurs ténébreuses de la nature humaine, prêta l'oreille à tous ces râles, assista à ces convulsions et n'eut pas peur. Et puis la poésie n'est-elle pas partout (si elle est quelque part) ? Celui qui la porte en lui la verse sur le monde. Pareille aux fleurs qui poussent sur le marbre des tombeaux et sur les plus fraîches pelouses, elle s'exhale vers vous du cœur de la vierge et du sommeil de l'enfant, comme de la planche des échafauds et de la lumière des incendies. » (*ODJ*, p.960.).

⁵⁹⁴ *Novembre*, *ODJ*, p.771-772.

Là encore, le plaisir consiste à stimuler et à exalter les sens, et notamment celui de la vue, jusqu'à provoquer une sorte d'hallucination psychédélique causée par la distorsion chromatique des contours des formes : le soleil « enflamme » les mains en en modifiant les couleurs naturelles, de même que sont sources de plaisir les stimuli visuels liés à la persistance rétinienne. L'enfant joue avec cette persistance des couleurs et les lumières vacillantes qui, faisant voir des taches devant les yeux, divisent de façon impressionniste la matière contemplée avec intensité au préalable. Or, la division de la matière obtenue est à relier, chez Flaubert, à la métaphore de l'atomisme lucrétien antique, et aux méditations mélancoliques qui y sont associées. Voir la matière se diviser, la lumière papilloter et les couleurs miroiter conduisent peut-être à rendre plus sensible voire plus intelligible le réel vivant qui entoure l'être au monde.

Cette conscience de la poésie de la nature se précise encore dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, et pour la dire, Flaubert recourt toujours à des images où sont mêlés les enfants :

Il [Jules] tâchait d'avoir pour la nature une intelligence aimante, faculté nouvelle avec laquelle il voulait jouir du monde entier comme d'une harmonie complète. [...]

Il mêlait dans une méditation commune les fourmilières et les cités sonores, les génisses qui bêlent aux enfants qui pleurent, l'alouette qui chante et le ravin qui rugit⁵⁹⁵.

La correspondance offre aussi des exemples qui font écho aux idylles. Un passage d'une lettre que Flaubert envoie à sa mère pendant le voyage en Orient est éclairant : Flaubert se trouve entre Kaft et Keneh. Le 17 mai 1850, il relate les derniers événements survenus et il rapporte qu'avant de quitter Thèbes, il s'est arrêté dans un village et est entré dans un jardin :

Les arbres : orangers, citronniers, palmiers et gazis⁵⁹⁶ étaient si serrés les uns près des autres qu'il fallait se baisser pour passer dessous. Là, nous nous sommes reposés à l'ombre sur un paquet de branches sèches de palmier. – Le gamin qui nous suivait à pied a été chercher le gardien du jardin qui nous a apporté une grande jatte de mattes⁵⁹⁷, avec des petits pains chauds posés sur un panier plat, en paille de couleur, tressée. Le ruisseau qui arrose le jardin, large d'un pied et profond d'un demi-pouce, coulait devant nous, sous la semelle de nos bottes, traînant des feuilles sur son courant, tout comme une rivière⁵⁹⁸.

Véritable éden où le gamin, plein de sollicitude, fait en sorte que le jardin devienne celui des délices... De même, au Liban, dans la vallée des cèdres, Flaubert consigne dans son carnet :

⁵⁹⁵ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.961-962.

⁵⁹⁶ Arbres.

⁵⁹⁷ Lait caillé.

⁵⁹⁸ *Corr.I*, p.622.

Nous revenons par le village de Bcharré. Cascades naturelles dans les rochers, chutes d'eau et aspects des rochers comme dans les tableaux de Poussin – pays vraiment fait pour la peinture et qui semble même fait d'après elle. Mûriers et peupliers – nous nous hâtons près de l'église – enfants – jeune homme qui psalmodie avec un autre dans un livre non relié – gamin qui ne connaît de l'italien que le mot « si »⁵⁹⁹.

Les notes renvoient le paysage à l'idéal classique de Poussin : nous retrouvons l'idée selon laquelle l'art fait la nature ! Quant à la présence des enfants, mentionnée, elle est présentée entre tirets, comme pour être mise en valeur. Nous avons évoqué les figures de l'enfant idéal des Bucoliques, le *puer aeternus*. Nous le retrouvons toujours dans les paysages idéaux car sans sa présence, le tableau serait incomplet. Dans *Les Mémoires d'un fou* par exemple, Flaubert décrit une contrée « simple et sauvage », village marin de Picardie, avec une plage d'une demi-lieue de longueur, où le narrateur était allé « aux bains de mer ». Les enfants sont intégrés naturellement dans le paysage idyllique :

Et quand on rentrait dans le village, c'était le plus pittoresque et le plus chaud spectacle : des filets noirs et rongés par l'eau étendus aux portes, partout des enfants à moitié nus⁶⁰⁰ marchant sur un galet gris, seul pavage du lieu, des marins avec leurs vêtements rouges et bleus, et tout cela simple dans sa grâce, naïf et robuste, – tout cela empreint d'un caractère de vigueur et d'énergie⁶⁰¹.

À Abou Horr :

Les petits garçons sont tout nus, les jeunes filles n'ont qu'un caleçon d'aiguillettes de cuir. L'aiguillette de cuir se retrouve partout et les chevelures me semblent l'imiter, à moins que ce ne soit l'aiguillette qui imite la chevelure. [...]

J'ai vu une petite fille de douze ans environ, nue, charmante, avec son petit caleçon de cuir battant sur ses cuisses et ses petites mèches tressées tombant sur ses épaules – ses yeux d'émail souriaient – ses reins cambrés – elle avait un petit collier rouge et des bracelets à grains bleus. Elle portait un panier dans une pauvre maison et elle en est ressortie⁶⁰².

Les portraits des garçonnetts et des fillettes vus dans les paysages naturels sont toujours esthétisés, Flaubert mettant systématiquement l'accent sur les détails qui permettent l'édification d'une idée de beauté de l'enfant : « yeux d'émail » comme dans les bronzes antiques, ou qui rappellent la pâte de verre de ceux de Riace, colliers et bracelets comme autant de trésors archéologiques revenus dans le présent sur le corps de l'enfant : tout concourt à présenter le charme délicat de la splendeur enfantine.

⁵⁹⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.808.

⁶⁰⁰ Nous évoquerons le motif des enfants nus ou à moitié nus dans notre analyse des jeux d'enfants, et notamment des jeux lors de baignades dans les milieux naturels.

⁶⁰¹ *Les Mémoires d'un fou, ODJ*, p.484.

⁶⁰² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.671.

Les visions de lieux qui se ramènent au paradis terrestre sont non seulement associées à l'enfance, mais aussi à l'idée de voyage et d'exotisme. À ce titre, une phrase évocatrice d'un ailleurs lointain qui serait intimement lié à l'enfance se trouve dans une lettre adressée à Louise en décembre 1846 :

N'est-ce pas à l'étranger que vont tous nos rêves ? Enfants nous désirons vivre dans le pays des perroquets⁶⁰³ et des dattes confites, nous nous élevons avec Byron ou Virgile, nous convoitons l'Orient dans nos jours de pluie, ou bien nous désirons aller faire fortune aux Indes ou exploiter la canne à sucre en Amérique. La Patrie c'est la terre, c'est l'univers, c'est-à-dire l'infini dans notre poitrine⁶⁰⁴.

Si, enfants, nous désirons vivre « dans le pays des perroquets », (et manger des dattes confites) n'est-ce pas pour assouvir le désir de l'ailleurs idéal ou pour répondre à un appel qui serait celui du paradis primordial ? Le pays des perroquets serait donc un des pays possibles de l'enfance, c'est-à-dire un lieu symbolique d'une cartographie de l'enfance, tout autant que peut l'être, par l'exemple, le perpétuel « rond de gazon » sur lequel nous allons porter une réflexion approfondie. Les enfants habitent le monde dans le sens où ils font corps avec lui, et Flaubert en note toujours la présence : n'est-ce pas de sa part une tentative de toujours revenir à l'enfance et à son territoire ? Puisque vieillir nous éloigne à jamais de l'enfance, autant restituer par l'écriture, dans les carnets, les notes, les brouillons, la correspondance, le lieu où est l'enfant, et ainsi, le lieu même de l'enfance. Nul doute que les impressions ressenties soient dignes d'un paradis primordial dans la mesure où l'enfant se voit en lien avec une nature restée primitive. Bien d'autres images d'enfants sont associées aux paysages, comme en témoigne encore une lettre que Flaubert envoie à sa mère le 22 avril 1850 :

Le Nil coulant à pleins bords serpente au milieu du désert, ayant une frange de verdure sur chaque rive. C'est toute l'Égypte. Souvent il y a autour de nous un troupeau de moutons noirs qui broute, quelque petit garçon nu, lesté comme un singe, avec des yeux de chat, des dents d'ivoire, un anneau d'argent dans l'oreille droite et de grandes marques de feu sur les joues, tatouage fait avec un couteau rougi⁶⁰⁵.

Beau portrait d'enfant qui apparaît dans un état primitif et sauvage, caractérisé aussi par un état spirituel supérieur qui lui vient de sa proximité qualitative avec l'animal : le singe pour sa prestesse, le chat pour ses yeux perçants, l'éléphant pour son bel ivoire, qualités auxquelles s'ajoutent l'élégance des bijoux et le mystère ésotérique du tatouage...

⁶⁰³ Nous comprenons alors pourquoi la Félicité d'*Un cœur simple* aime les perroquets, puisqu'elle a su conserver son âme d'enfant. Le « cœur simple » épris du perroquet est, rappelons-le, un cœur d'enfant.

⁶⁰⁴ *Corr.I*, p.416.

⁶⁰⁵ *Corr.I*, p.614-615.

C'est encore le charme du chant des enfants, après avoir quitté Jérusalem, en arrivant à la fontaine Aïn El Haramieh :

Ravin avant d'y arriver, qui descend avec de grandes roches ; quelques-unes, sur la droite, ont la forme vague de chapiteaux énormes ébauchés. – Des enfants chantaient à mi-côte sur la montagne, cachés par les oliviers ; un homme se reposait à la fontaine, tenant son petit cheval par la bride⁶⁰⁶.

À Delphes, en Grèce :

Comme nous arrivions à la fontaine, une femme, coiffée de rouge, se tenait debout auprès de la chute, en deçà de la route, sous les oliviers ; une bande d'enfants nous suivait, quelques femmes lavaient du linge⁶⁰⁷.

Et plus loin :

Je ne sors pas d'ébahissement à propos de la beauté des gens d'ici. Voilà bien la figure de l'homme dans tout son éclat ; les femmes, beaucoup de blondes, moins belles comparativement ; l'enfant et l'adolescent admirables⁶⁰⁸.

Qu'en concluons-nous ? L'olivier, la fontaine, l'enfant et l'adolescent admirables : les éléments de la description, qui s'ajoutent à tous ceux que nous avons relevés, rendent compte de l'expérience subjective de Flaubert et de sa manière de connaître le monde environnant. Nous pourrions affirmer que les processus de cognition du corps « connaissant » de l'écrivain nous renseignent sur la nature de son être profond, toujours en lien avec l'enfance. Mémoire, conscience, attention, processus en constante interaction avec le contexte dans lequel le corps est placé, sont des modes de connaissance pré-discursifs dont Flaubert a parfaitement conscience, et qu'il s'efforce de mettre au jour, bien avant les recherches proustiennes en matière d'introspection et d'analyse de la sensation. Voir l'enfant (expérience corporelle, seule réalité tangible) et écrire pour dire qu'on le voit fait partie de l'ensemble des expériences subjectives qui définissent l'écrivain profondément, et qui mènent tout naturellement vers le regret de l'enfance et vers la nostalgie.

⁶⁰⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.774.

⁶⁰⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.889.

⁶⁰⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.890.

2.2. Fillettes et jardins : la nostalgie du vert paradis.

2.2.1. La Nostalgie.

Que ne puis-je reflleurir
comme le gazon ⁶⁰⁹ !

Dans un article intitulé « La signification du personnage d'enfant dans la narration italienne du XX^e siècle », Ottevaere Ganna se demande si tout écrivain, en écrivant, ne revient pas toujours à son enfance⁶¹⁰. Nous l'avons dit : l'enfance concerne le passé de chaque adulte et si l'on peut se demander quelle est la place de l'enfant dans la vie de l'adulte, on peut aussi s'interroger sur le rôle du souvenir d'enfance dans la vie de l'adulte écrivain. Les regrets et la nostalgie, corollaires du souvenir, ne sont-ils pas la preuve d'une tentative d'échapper au déroulement du temps ? Dans ce cas, la littérature – génie de l'enfance – témoignerait de l'élan de l'être en vue de sa libération hors de la prison du temps⁶¹¹. Flaubert, dans la correspondance, évoque souvent le passé dont le souvenir est en général stimulé par un détail visuel dans son environnement. Par exemple, dans une lettre qu'il adresse à Ernest Chevalier le 15 janvier 1842, il fait part d'un souvenir surgi en voyant le soleil se coucher : il se remémore son voyage dans le midi en septembre 1840, et décrit le crépuscule à Arles, illuminant le cirque et dorant les tombeaux de marbre. L'intérêt est qu'il en tire une sorte de sentence proverbiale, qu'il énonce au présent gnominique, et à laquelle nous accorderons une valeur aphoristique pour notre propos :

C'est une belle chose qu'un souvenir, c'est presque un désir, qu'on regrette⁶¹².

Flaubert énonce un principe de réminiscence, la « belle chose » assimilée à une forme d'appétence absolue (Flaubert ne nous dit pas quel est l'objet du désir : c'est peut-être la soif de revivre un épisode heureux du passé) et qui suscite une amertume, une mélancolie, la

⁶⁰⁹ *Corr.V*, p.570.

⁶¹⁰ Ottevaere Ganna, « La signification du personnage de l'enfant dans la narration italienne du XX^e siècle ». *Équivalences*, 18^e année-n°2-3, 1990. p. 55-78.
[https://doi.org/10.3406/equiv.1990.1121https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1990_num_18_2_1121Fichier pdf généré le 30/04/2018](https://doi.org/10.3406/equiv.1990.1121https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_1990_num_18_2_1121Fichier%20pdf%20g%C3%A9n%C3%A9r%C3%A9%20le%2030/04/2018)

⁶¹¹ Il s'agirait, pour l'écrivain, de partir « à la recherche du temps perdu »...

⁶¹² *Corr.I*, p.99.

nostalgie. En fait, Flaubert décrit un état psychologique dont les sciences cognitives expérimentales étudient aujourd'hui les mécanismes : le phénomène décrit par Flaubert consiste en ce que les neuropsychologues anglo-saxons nomment *rosy retrospection* ou « biais des souvenirs en rose⁶¹³ ». L'œuvre de Flaubert contient de nombreux exemples qui illustrent des biais cognitifs s'apparentant aux « souvenirs en rose » ou idéalisation du passé ; si nous devons en citer quelques-uns, nous rappellerions les descriptions si fines des états psychiques d'Emma Bovary à chaque fois qu'un souvenir survient à sa conscience – ses origines paysannes lors du bal à la Vaubyessard, ses études au couvent, ses rendez-vous avec Rodolphe, ou, comme nous le verrons plus loin dans notre étude sur le jeu de la petite Berthe, le souvenir de la ferme des Bertaux. Citons aussi l'enthousiasme de Frédéric et Deslauriers, quand les deux amis exhument leur passé et se remémorent leurs aventures chez la Turque, la tentative avortée d'entrer dans une maison de prostitution étant ce qu'ils disent avoir eu de meilleur⁶¹⁴...

Si les études en psychologie expérimentale démontrent que les individus jugent plutôt positivement des événements survenus dans le passé, événements qu'ils n'ont pas, dans le temps même où ils ont été vécus, évalués comme étant heureux et suscitant un état de bonheur, alors les souvenirs d'enfance sont évidemment susceptibles de subir un biais de cognition. Les Latins avaient déjà décelé la propension illusoire, chez l'homme, à idéaliser le passé, et ils avaient résumé cette tendance naturelle par la « *memoria praeteritorum bonorum*⁶¹⁵ » que l'on

⁶¹³ Ce principe psychologique est quelquefois appelé « effet Pollyanna », en référence au roman d'Eleanor H. Porter intitulé *Pollyanna* (1913). Cette œuvre raconte l'histoire d'une fillette pauvre et orpheline, Pollyanna, qui, pour surmonter le malheur de l'existence, s'adonne au « jeu du bonheur » en souvenir de son père disparu. Le jeu consiste en la recherche de l'aspect positif d'un événement ou d'une situation tristes, sans vouloir en tirer des avantages matériels. Autrement dit, il faut savoir extraire l'or de n'importe quelle boue. Toutes les situations peuvent être douces et agréables à vivre, à condition de se souvenir de la règle du jeu inventé par le père, avant de mourir. En psychologie expérimentale, le principe de Pollyanna, biais cognitif de « rosy retrospection » ou biais des souvenirs heureux, a été explicité en 1978 par Margaret Matlin et David Stang, qui ont fait de l'héroïne du roman de Porter un archétype des préjugés positifs de l'homme lorsqu'il pense au passé. De fait, il est démontré que le cerveau humain traite les informations agréables de manière plus précise et plus exacte que les informations désagréables : ainsi les faits et expériences du passé apparaissent-ils nettement plus aimables et plaisants qu'ils n'ont été. (Voir *The Pollyanna principle : selectivity in language, memory and thought*, [Le principe de Pollyanna : sélectivité dans le langage, la mémoire et la pensée], Margaret W. Matlin and David J. Stang, Cambridge, Mass., Schenkman, 1978.) Nous retiendrons un exemple touchant du biais des souvenirs heureux concernant l'oncle Flaubert ; âgé de cinquante-huit ans, il se rappelle avec attendrissement la petite enfance de Caroline, et lui écrit : « Ah ! C'était le bon temps que celui où tu disais *cras fas*. » L'expression « *cras fas* » est la déformation, due à un défaut de prononciation courant chez l'enfant, de « trois fois ». *Corr.* V, p.533.

⁶¹⁴ Voir les derniers mots du dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* de 1869.

⁶¹⁵ Cette expression courante est reprise par Thomas d'Aquin dans *La Somme Théologique* : « En ce qui concerne la quatrième objection, il faut dire que le souvenir des biens passés cause du plaisir, pour autant que ces biens aient été possédés, mais pour autant qu'ils aient été perdus, ils causent de la tristesse. Et pour autant qu'ils soient possédés par d'autres, ils causent de la jalousie, parce que cela semble surtout nous priver de notre propre gloire. Et c'est pourquoi le philosophe (Aristote) dit, dans le second livre de sa *Rhétorique*, que les vieillards envient les plus jeunes, et que ceux qui ont beaucoup dépensé pour obtenir quelque chose envient ceux qui l'ont obtenu à moindre frais ; car ils déplorent la perte de leurs biens et le fait que d'autres ont acquis des biens. » Que peut

peut traduire par « souvenir du bon vieux temps ». Où est le bon vieux temps ? Est-ce le temps du paradis d'Eden ? L'âge d'or ? L'âge de l'enfance ? Il semble bien que « ce bon vieux temps », construction mentale fictive due au « biais de cognition », n'ait jamais existé. Aussi peut-on regretter tout et n'importe quoi, pourvu que l'on regrette. C'est ce qu'exprime si bien Jules, dans la deuxième lettre qu'il adresse à son ami d'enfance, Henry, parti étudier à Paris :

Mais je regrette tout moi. Je regrette le temps où j'apprenais à lire et où je pleurais toute la journée⁶¹⁶ ; celui du collège, où j'étais toujours puni, maltraité, gourmandé⁶¹⁷ ; je regrette mes jours de retenue, mes jours de rage ; je regrette même les jours qui m'ont semblé les plus tristes – ils avaient un charme singulier que les plus heureux de maintenant ne me redonneront jamais⁶¹⁸.

Tout regretter équivaut à tout désirer sans fin, dans la mesure où le désir du souvenir n'est autre que l'acte mental d'explorer le passé quel qu'il soit, parce qu'il est jugé meilleur que le présent. Jules parvient même à inverser les valeurs puisqu'un moment heureux dans le présent n'est pas aussi heureux que le souvenir d'un jour malheureux du passé.

D'autres exemples de biais de cognition liés à l'enfance peuvent être relevés ici ou là. Dans l'œuvre de jeunesse *Passion et Vertu*⁶¹⁹, Flaubert nous raconte l'histoire de Mazza, femme adultère préfigurant Emma. Abandonnée par son amant qui a fui au Mexique, désespérée, Mazza passe la nuit « à penser, à pleurer » et à se remémorer les événements de la journée, notamment les bruits joyeux d'une noce « avec ses habits de fête ». Dans un état de douleur qui affaisse, tant le chagrin vieillit, dira Flaubert, elle se souvient de son enfance heureuse :

signifier le « souvenir des biens passés » dans ce contexte ? Parce que l'on parle de Thomas d'Aquin et de théologie, on se demande s'il n'est pas question de la nostalgie du paradis perdu. En effet, tous les biens ne se résument qu'à une seule chose : Dieu, le bien suprême, et la perte de Dieu est exprimée par celle du paradis, c'est-à-dire de l'état d'innocence et de proximité de Dieu qui était celui d'Adam et Ève avant la Chute. Et si l'humanité déchue et corrompue avait malgré tout gardé comme le souvenir nostalgique de cet état de bonheur primitif, ce qui la pousserait à vouloir le recouvrer sans toutefois pouvoir y parvenir entièrement ?

http://monumenta.ch/latein/text.php?tabelle=Thomas_de_Aquino&rumpfid=Thomas%20de%20Aquino,%20Summa%20Theologiae.%2022.%20%20%2036.%20%20%20%201&nf=1

⁶¹⁶ Flaubert se souvient-il de ses difficultés personnelles pour apprendre à lire ? S'identifie-t-il à son personnage ? Caroline, sa nièce, raconte les peines que son oncle Gustave eut pour apprendre à lire : « Ma grand-mère avait appris à lire à son fils aîné, elle voulut en faire autant pour le second et se mit à l'œuvre. La petite Caroline [la petite sœur de Flaubert] à côté de Gustave apprit de suite, lui ne pouvait y parvenir, et après s'être bien efforcé de comprendre ces signes qui ne lui disaient rien, il se mettait à pleurer de grosses larmes. Il était cependant avide de connaître et son cerveau travaillait. » Caroline Franklin-Grout, *Souvenir intimes*, Presses Universitaires de Rouen, 1999, p.132. Les mêmes problèmes d'apprentissage s'observeront chez la petite Berthe dans *Madame Bovary* : la fillette ne saura jamais lire.

⁶¹⁷ Sur l'horreur du collège voir notre troisième partie.

⁶¹⁸ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.862.

⁶¹⁹ *Passion et vertu*, *ODJ*, p.273.

Elle se rappela aussi, en souriant avec regret, les jours de son bonheur, ses vacances paisibles sur les bords de la Loire, où elle courait dans les allées des bois, se jouait avec les fleurs, et pleurait en voyant passer les mendiants ⁶²⁰.

L'état de bonheur est ressenti dans la nature, c'est-à-dire dans le territoire de la félicité par excellence : les bois, le fleuve, les fleurs... décor naturel pour magnifier la belle et bonne enfance. Dans d'autres exemples nous trouverons le gazon, les arbres, les prés verts et les papillons, bref une campagne comme un espace où s'ébat l'enfant libre et euphorique. Dans ce temps-là, au milieu de ces éléments, Mazza avait l'âme sensible et éprouvait une pitié exacerbée au spectacle des pauvres. Ce temps d'innocence est révolu puisque l'adulte qu'elle est devenue est tombée dans le crime.

D'autres personnages ont aussi des souvenirs d'enfance dont ils font état avec nostalgie : témoin Louis XI, prisonnier du duc de Bourgogne, et qui, afin de regagner sa confiance, dans un dialogue assez vif, lui rappelle leur enfance⁶²¹ :

Le ROI : Allons donc, mon doux ami ! Vous rappelez-vous nos doux ébats en Dauphiné ? Vous riez sans doute⁶²².

Une enfance partagée dans la joie des jeux est-elle un argument pour éviter l'inimitié ? Le souvenir commun d'avoir joué ensemble peut-il sceller une indéfectible amitié à l'âge adulte ? Le même thème est exploité dans une autre scène de ce drame romantique : Louis XI écoute la lecture de la lettre de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, emprisonné à la Bastille ; la lettre est lue par le médecin Coitier. Jacques d'Armagnac rappelle à Louis XI le bon vieux temps de leur enfance :

Enfin vous êtes bon et vous me pardonnerez, vous aurez quelque pitié de moi, en vous souvenant de notre vieille amitié, de nos jeux d'enfance; j'ai la tête sous la hache, un signe de votre main peut l'arrêter⁶²³.

Le souvenir d'enfance, si doux, devrait être un moyen de persuasion pour susciter la pitié et la clémence. Pourquoi ? Flaubert, là encore, met en évidence le phénomène psychologique qui consiste à convoquer le passé heureux pour influencer les décisions du

⁶²⁰ *Passion et vertu*, *ODJ*, p.291.

⁶²¹ Louis XI, encore dauphin, avait été accueilli à la cour du duc de Bourgogne et il est possible que Charles le Téméraire et lui aient pu s'exercer aux armes, chasser, et se divertir ensemble. Mais Louis avait dix ans de plus que Charles.

⁶²² *Loys XI*, *ODJ*, p.328.

⁶²³ *Loys XI*, *ODJ*, p.360. (IV,1)

présent. Comme nous l'avons vu plus haut, le rappel des souvenirs positifs devrait avoir pour effet d'améliorer le présent, en ce sens que chaque événement vécu dans l'enfance est un réservoir potentiel d'énergie (le « puits caché », mémoire où il faut puiser la vie), même si les biais de cognition transforment les situations vécues en les embellissant. Dans cet exemple, les souvenirs de la « vieille amitié » et des « jeux d'enfance » pourraient adoucir le caractère du roi en lui rappelant ce qui fait son identité, et ce qui fait l'identité de Jacques d'Armagnac. Nostalgie aussi dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 : au chapitre VIII, Jules écrit une lettre à Henry, étudiant à Paris. L'enfance partagée est évoquée, et par ailleurs le thème de la campagne est proche de celui que Flaubert développe dans *Madame Bovary*, quand, étudiant à Rouen, le jeune Charles Bovary songe à la campagne depuis la fenêtre de sa chambre. Voici ce que Jules écrit :

J'éprouve une grande douceur à songer au temps que nous avons vécu ensemble et à me rappeler la saveur des jours écoulés. Es-tu comme moi ? Là-bas dans ta chambre, évoques-tu aussi dans ton cœur toutes les joies de notre enfance, toutes nos espérances envolées, – toutes nos paroles perdues ? Comme elles étaient tendres et belles, nos interminables causeries des après-midi de dimanche, quand nos esprits partant de concert, comme deux oiseaux qui rasant la cime des blés et des grands chênes, couraient sur le monde entier et s'envolaient jusqu'aux limites de l'infini⁶²⁴.

L'allusion aux oiseaux, aux cimes et aux grands chênes, nous transporte dans le monde mythique de l'enfance du « grimpeur », type d'enfant épris d'idéal et d'élévation, comme nous le verrons plus loin. Nostalgie encore et toujours dans la première *Éducation* : quand Henry s'est enfui en Amérique avec Madame Renaud, sa passion pour sa maîtresse s'étant refroidie, il regrette son passé. Quel passé ? peut-être celui de l'enfance, nous n'en saurons rien. Mais Flaubert use de son génie de la comparaison pour faire naître l'image d'un temps féérique qui n'existe plus :

Le présent était triste aussi avec les mille soucis de la vie et ses douleurs poignantes, et, pour compléter son infortune, souvent le passé lui apparaissait beau, splendide comme le fantôme d'un roi mort – éclatant de poésie, plein de séductions attirantes et criant : je ne reviendrai plus jamais ! jamais⁶²⁵ !

Peu important donc les événements précis du passé dont on pourrait se souvenir, l'essentiel est de regarder le passé comme ayant été plus heureux que le présent : *memoria praeteritorum bonorum* comme l'écrivait Thomas d'Aquin ! La comparaison nous plonge en outre dans

⁶²⁴ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.861-862.

⁶²⁵ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.1006.

l'univers shakespearien : le passé splendide « comme le fantôme d'un roi mort » nous rappelle les hantises d'Hamlet, qui souffre de son incapacité à jouir du présent, puisque le fantôme de son père mort assassiné se montre à lui et l'obsède. Sous la plume de Flaubert, le « fantôme d'un roi mort », image fantastique, devient une forme générique, une allégorie représentant tout passé heureux portant en lui la noblesse d'une royauté splendide à jamais perdue⁶²⁶.

La nostalgie peut se combiner aussi au désir de fuir : par exemple, dans *Smar*, le personnage du sauvage, soumis à la tentation d'abandonner femme et enfants, qu'il aime pourtant, décrit l'étrange état d'insatisfaction dans lequel il se trouve :

Et pourtant Haïta est belle, je n'aime point d'autre femme, mes enfants sont beaux, mon cheval court bien, [...]. Hélas ! j'ai pensé à des choses inconnues, je crois que des fées sont venues danser devant moi et m'ont montré des palais d'or dont j'étais le maître ; elles étaient là avec des pieds d'argent qui foulaient le gazon, leurs figures m'ont souri, mais ce sourire était triste et leurs yeux pleuraient. [...]

Et cette nuit, quand je ne dormais pas, et que ma femme tenait encore ma main sur son cœur, et que les enfants dormaient comme elle, des désirs immodérés sont venus m'assaillir ; j'ai souhaité des bonheurs inconnus, des ivresses qui ne sont pas. [...]

Je dirai donc adieu à ma femme, à mes enfants, à ma hutte, à mon hamac, à mon chien, au foyer plein de bois pétillant, au lac où je me mirais souvent, aux bois où je respirais plein d'orgueil ; [...]

Je pars. Adieu mes enfants, adieu Haïta, adieu ma cavale, adieu le vieux banc de gazon où ma mère m'étendait au soleil ! Adieu je ne reviendrai plus⁶²⁷!

En finir avec son passé, dire adieu au « vieux banc de gazon où [sa] mère [l'] étendait au soleil », et aller vers l'inconnu parce qu'on a entendu l'appel des fées⁶²⁸ : le sauvage veut décidément changer de vie, alors qu'il a tout pour être heureux. Là encore Flaubert met l'accent sur une constante de la psychologie humaine : les biais de croyance, par lesquels des décisions sont prises en vertu d'une foi en une vie meilleure ailleurs parce que l'être humain éprouve le sentiment, totalement irrationnel, d'être un « élu » dont la destinée doit s'accomplir là où il n'est pas, dans un lieu autre. L'appel des fées est ici significatif : il renvoie à un monde merveilleux propre aux contes, peut-être entendus dans l'enfance, ou en tous cas un monde édénique perdu et qui doit être reconquis. À travers le personnage du sauvage, Flaubert ne cesse de nous montrer que la création littéraire explore l'humain en tant qu'être de mémoire, une

⁶²⁶ Nous pourrions mettre en rapport l'image du fantôme du roi mort, avec l'allégorie d'un passé heureux qui combine, dans son fonctionnement imaginaire, l'enfant et la mort. À cet égard, les travaux de Lévi-Strauss ont mis en évidence l'idée selon laquelle les enfants ont quelque chose à voir avec les morts (Voir Claude Lévi-Strauss, *Le Père Noël supplicié*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, Paris, 2016. Article publié initialement dans la revue *Les Temps Modernes* en mars 1952.)

⁶²⁷ *Smar*, ODJ, p. 570-572.

⁶²⁸ S'agit-il des Muses que l'iconographie représente souvent en ronde sur le gazon en compagnie d'Apollon ?

mémoire essentiellement dynamique puisqu'elle concerne toutes les dimensions du temps, passé, présent, futur.

Pour Flaubert, songer au passé est un pas consenti vers le monde de l'enfance qui garantit des émotions et du plaisir. Dans l'imagination s'opèrent ainsi des associations entre un souvenir remémoré, un plaisir retrouvé, et une possible sensation d'attendrissement devant un objet, un stimulus concret qui ferait surgir le passé. C'est le sens de la comparaison originale qu'il emploie dans une lettre adressée à Ernest Chevalier, le 14 mars 1840. Il dit se souvenir des « bonnes promenades » qu'il a faites avec cet ami d'enfance, et déclare qu'il a repensé à tout ce qu'ils avaient vécu ensemble. Comme à chaque fois qu'il synthétise une pensée philosophique ou une réflexion d'ordre général, il utilise une formule proverbiale, avec l'usage du présent gnomique dont il a l'habitude :

Cela vous fait sourire comme si l'on revoyait ses habits de petit enfant⁶²⁹.

La comparaison nous conduit à nous poser certaines questions. Pourquoi sourirait-on face à des vêtements d'enfant que l'on a portés ? Les vêtements de petite taille deviennent-ils des objets fétiches, incarnations d'une puissance évocatoire quasi magique, capables de recomposer l'image de l'enfant que l'on était et de la placer devant soi, sous ses yeux ? L'habit d'enfant, porte-bonheur vénéré, devient le support matériel qui permet la satisfaction du désir de joie, mais d'une joie particulière, presque compassionnelle. Ici, l'auteur nourrit, à l'endroit de l'enfance, une singulière sensibilité : la lettre, en rapportant des souvenirs et en analysant leurs effets, évoque par une comparaison le rôle que jouerait un objet investi d'un pouvoir extraordinaire sur la sensation de plaisir. Inévitablement est engagée toute la réflexion sur la littérature et sa relation avec l'enfance dans le processus de création.

Nous l'avons dit : l'enfance et tout ce qui s'y rapporte est un réservoir matriciel où le créateur puise pour écrire. Mais dans l'enfance, il y a aussi les lectures d'enfance ! Aussi bien, lors de la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert en vient à revivre des impressions passées, réactivées par des lectures qu'il s'impose lors de ses recherches pour son roman. Voici ce qu'il explique à Louise Colet, dans la lettre datée du 3 mars 1852, alors qu'il est en plein travail :

Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant. Je suis à moitié fou, ce soir, de tout ce qui a passé aujourd'hui devant mes yeux, depuis de vieux keepsakes jusqu'à des récits de naufrages et de flibustiers. J'ai retrouvé de vieilles gravures que j'avais coloriées à sept et huit ans et que je n'avais [pas]

⁶²⁹ *Corr. I*, p.62.

revues depuis. Il y a des rochers peints en bleu et des arbres en vert. J'ai rééprouvé devant quelques-unes (un hibernage dans les glaces entre autres) des terreurs que j'avais eues étant petit. Je voudrais je ne sais quoi pour me distraire ; j'ai presque peur de me coucher. Il y a une histoire de matelots hollandais dans la mer glaciale, avec des ours qui les assaillent dans leur cabane (cette image m'empêchait de dormir autrefois), et des pirates chinois qui pillent un temple à idoles d'or. Mes voyages, mes souvenirs d'enfant, tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale⁶³⁰.

L'idée de la spirale qui emporte dans son mouvement ascendant les souvenirs et les sensations d'enfance mêlés aux voyages passés se retrouve dans un projet de roman où Flaubert tente d'imaginer la manière dont on devient fou. Le roman, s'il avait été écrit, aurait été intitulé « La Spirale », il n'existe qu'à l'état de scénario⁶³¹. Flaubert y note :

Faire un livre exaltant et moral. Comme conclusion prouver que le bonheur est dans l'Imagination⁶³².

Si le bonheur n'existe que dans l'imagination, seule l'activité mentale créatrice peut le garantir. Toujours dans ce scénario, Flaubert indique plus loin :

La conclusion est que : le bonheur consiste à être Fou (ou ce qu'on appelle ainsi) c'est-à-dire à voir le Vrai, l'ensemble du temps, l'absolu⁶³³–

Ce que nous devons retenir de ce projet de roman, c'est que l'expérience du personnage qui eût été le héros de *La Spirale*, et qui consiste à « voir l'ensemble du temps » est proche de l'expérience que Flaubert a vécue et qu'il a rapportée à Louise : « Je suis à moitié fou de ce qui est passé devant mes yeux » dit-il. Si nous résumons, l'imagination et la folie permettent l'accès au bonheur. Mais attention : à en croire Flaubert, qui a lui-même pratiqué les exercices mentaux pour « voir l'ensemble du temps » grâce à ses lectures d'enfants, à ses souvenirs, à toutes les sensations qu'il a éprouvées et notamment la sensation visuelle puisque tout « se colore l'un de l'autre », la spirale ne fait qu'abolir le continuum temporel pour faire en sorte que l'état d'enfant soit permanent. Autrement dit, la spirale équivaldrait à rendre réel et présent le *puer aeternus* vivant en soi, comme en témoigne la sensation d'infini éprouvée par Smar enfant, en même temps qu'elle rendrait réelles et relatives toutes les autres temporalités de l'existence. Avant Proust, Flaubert est donc un penseur du temps. En définitive, nous pourrions même supposer que l'écrivain, sans être ni physicien ni mathématicien (mais passionné par les sciences et par tous les domaines de connaissance d'ailleurs), a l'intuition de la relativité du temps⁶³⁴ : un

⁶³⁰ *Corr.II*, p.55.

⁶³¹ *La Spirale*, *O.C.III*, 1851-1862, p.1039.

⁶³² *La Spirale*, *O.C.III*, 1851-1862, p.1039.

⁶³³ *La Spirale*, *O.C.III*, 1851-1862, p.1041.

⁶³⁴ La relativité en physique sera démontrée par Einstein, à la suite des travaux de Galilée et de Newton.

événement est un point de l'espace-temps, à chaque événement dans l'enfance sont attribués un lieu dans l'espace et une date dans le temps, mais ces « coordonnées spatio-temporelles » (les trois dimensions du lieu et l'instant « t ») sont relatives et la sensation que nous avons du temps vécu, ou du cours du temps, est à remettre en cause. Flaubert n'imagine pas le temps comme un flux continu, mais peut-être l'imagine-t-il comme une « spirale » qui bouleverse les conceptions du passé, du présent et du futur. Si, selon la théorie de la relativité générale, le temps n'existe pas, alors l'emplacement spatio-temporel d'un événement de l'enfance n'a qu'une réalité très partielle, voire aucune réalité au point que l'imagination peut y suppléer. Par ailleurs, Flaubert est réputé, dans le monde de la critique littéraire⁶³⁵, pour avoir su donner aux lecteurs, dans ses œuvres, l'impression du temps qui passe. Mais si l'on y regarde de plus près, on voit bien que ce n'est pas du temps dont nous avons l'impression, car chez Flaubert le temps n'existe pas : ou tout du moins, il est élastique, relatif, variable, insaisissable. En somme, par son écriture, Flaubert donne à ses lecteurs l'impression de *la relativité* des durées : durée interminable des jours d'ennui d'Emma, durée de l'escapade de Frédéric et Rosanette à Fontainebleau, durée si brève des années de vie de Frédéric après la fuite de Marie Arnoux, combinée à la paradoxale lenteur des paquebots, durée du martyr de Mathô, etc. La vie humaine ne serait pas à concevoir comme inscrite dans un temps linéaire, mais comme une « histoire » qui s'ancre dans l'espace-temps (et non pas dans un temps inexistant) où les événements et leurs coordonnées sont tous voisins, superposables, voire tournoyants comme les brisures de verres colorés dans un kaléidoscope. C'est la raison pour laquelle, dans ses récits, les événements ne sont pas vus dans une continuité chronologique : Flaubert mêle présent, passé et futur, jonglant tour à tour avec prolepses et analepses. Par exemple, le lecteur de *Madame Bovary* est renseigné sur les parents de Charles Bovary et sur ce qui s'est passé avant la naissance du garçon, puis sur son enfance, après l'avoir vu entrer au collège adolescent. De même, le lecteur est informé de la jeunesse d'Emma, de sa vie au couvent, après l'avoir vue, adulte, se marier et entrer dans sa nouvelle demeure avec son mari. La fin de *L'Éducation sentimentale* nous fait voir Frédéric et Deslauriers vieillissants se remémorer des scènes vécues à l'adolescence : le mouvement de retour en arrière, comme les événements dans le tourbillon spiralaire de l'espace-temps, permettent de considérer leur histoire non pas comme inscrite dans

⁶³⁵ Nous retiendrons surtout, parmi les études sur la temporalité chez Flaubert, celle de Proust qui analyse finement l'emploi des temps verbaux. (Marcel Proust, « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, collection la Pléiade, Gallimard, 1971, p.586-600.)

une linéarité temporelle mais plutôt comme un ensemble, « l'ensemble du temps » pour reprendre l'expression de Flaubert, qui conduit à voir l'abolition du temps⁶³⁶.

L'idée selon laquelle le temps linéaire n'existerait pas est exprimée sous une autre forme dans une lettre que Flaubert adresse à Louise. Flaubert prend l'image physique des cercles concentriques qui se répercutent pour faire comprendre comment le cœur, siège des sentiments, peut se dilater (il y associe l'humanité pensante) et il revient sur les livres d'enfant qui lui ont permis de vivre les événements de son histoire personnelle, événements non pas fixés comme un point sur une ligne mais plutôt revécus dans un ensemble annulaire de courbes qui s'accroissent en subissant chacune la force de l'autre, et où le sujet pourrait voyager de cercle en cercle :

Le cœur dans ses affections, comme l'humanité dans ses idées, s'étend sans cesse en cercles plus élargis.
– De même que je regardais, il y a quelques jours, mes petits livres d'enfant dont je me rappelais nettement toutes les images, quand je regarde mes années disparues, j'y retrouve tout. Je n'ai rien arraché, rien perdu⁶³⁷.

Il s'agit bien, pour Flaubert, d'avoir un regard panoptique sur le passé, au point de « tout » y retrouver, comme si, doté d'hypermnésie, l'écrivain était capable d'une omniscience du passé. Et les livres d'enfant, objets stimulant les réminiscences du passé, sont mis en corrélation avec la totalité des souvenirs passés contenus dans ces fameux cercles concentriques qui ne cessent de s'étendre.

Se faire ou se refaire enfant pour écrire l'enfant, le génie de l'enfance étant au cœur même de l'écriture romanesque, est finalement l'idée contenue dans une leçon que Flaubert adresse à Louise. Comment incarner des personnages et même des choses, pour en rendre compte par l'écriture poétique ? Flaubert donne une réponse fort intéressante :

Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute de détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes œuvres des foules humaines⁶³⁸.

La dissémination, c'est-à-dire la division de soi en tous, c'est ce à quoi s'adonne Flaubert au cours du travail d'écriture. Nous pourrions très bien considérer cette dissémination comme étant aussi le principe de la quête de l'enfant perdu, en ce sens que, pour restaurer l'enfant éternel, il

⁶³⁶ N'est-ce pas le principe de l'*Odyssée*, tant admirée par Flaubert, que de se construire sur une rétrospection, comme s'il ne pouvait y avoir de littérature sans un éclatement du continuum temporo-spatial ?

⁶³⁷ *Corr.II*, p.58.

⁶³⁸ *Corr.II*, p.61.

s'agirait de procéder à un éparpillement incessant de soi dans le temps : c'est encore la métaphore de la spirale qui confine à la folie. Ajoutons un autre exemple qui concerne les lectures d'enfance évoquées dans la correspondance avec Louise Colet, et notamment cet extrait de la lettre du 20 juin 1853 :

Je lis maintenant les contes d'enfant de Mme d'Aulnoy, dans une vieille édition dont j'ai colorié les images à l'âge de six ou sept ans. Les dragons sont roses et les arbres bleus ; il y a une image où tout est peint en rouge, même la mer. Ça m'amuse beaucoup, ces contes. Tu sais que c'est un de mes vieux rêves que d'écrire un roman de chevalerie. Je crois cela faisable, même après l'Arioste, en introduisant un élément de terreur et de poésie large qui lui manque. Mais qu'est-ce que je n'ai pas envie d'écrire ⁶³⁹?

Ici encore, les objets « fétiches » de l'enfance servent de lieux de rêverie, mais surtout, il semble que les « dragons roses » stimulent le désir d'écrire « un roman de chevalerie » : que dire de mieux pour attester l'existence du lien entre littérature et génie de l'enfance ?

Les incursions dans le passé ne concernent pas seulement l'individu lui-même : chez Flaubert, il s'agit aussi de vouloir voir le passé d'autrui et d'imaginer l'enfance de celle ou celui qu'on aime. Aussi décrit-il ce phénomène psychologique qui consiste à combiner son propre passé, et notamment son enfance, avec ceux de l'être aimé, comme pour construire par l'imagination une enfance commune et des liens artificiels entre petite fille et petit garçon. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, l'idylle entre Madame Renaud et Henry, qui préfigure la relation amoureuse entre Frédéric Moreau et Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, Flaubert décrit le travail de construction inventive de la figure de l'autre quand il était enfant, figure suscitant l'attendrissement et propre à nourrir l'espérance d'une destinée passée commune, comme s'il s'agissait de combler l'insuffisance du présent, dans un désir de vivre ce qui n'a pas été vécu ensemble. Il s'agit, par l'imagination, d'entrer dans les cercles concentriques du passé ou dans la spirale du temps (pour reprendre les métaphores flaubertiennes) qui constituent l'histoire de l'être aimé, et il faut y mêler ses propres cercles, sa propre spirale. Loin de n'être qu'un simple partage de souvenirs d'enfance, le travail d'appropriation de l'histoire de l'autre est aussi une quête de l'*alter puer aeternus* en vue d'alimenter l'amour par la découverte des simultanités dans deux histoires humaines superposées :

[...] elle lui parlait de sa famille qu'elle eût voulu connaître, de sa mère, de sa sœur qui lui ressemblait, surtout ; elle les chérissait tous. Lui aussi, s'inquiétait de sa vie passée, de son enfance et de ses caprices

⁶³⁹ *Corr.II*, p.359.

de petite fille, de ses amies du couvent, s'efforçant par l'imagination de ressaisir tous les jours qu'elle avait vécus loin de lui, et de les mêler à ses propres souvenirs⁶⁴⁰.

L'enchevêtrement de deux spirales temporelles dans la quête du passé de l'autre, si nous nous permettons cette image, serait-ce une nouvelle définition possible pour rendre compte de la nature de l'amour humain ? Après tout, nous retrouvons bien cette idée dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, quand Frédéric rencontre Marie Arnoux sur le bateau qui va de Paris à Nogent, il se demande : « Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé⁶⁴¹ ? ». Le mélange des souvenirs est une tentative de rattraper le temps perdu pour être là où l'autre a été...

La question de la nostalgie liée à l'enfance est associée, par ailleurs, à l'allégorie de la Luxure dans *La Tentation de saint Antoine*. Nous allons retrouver, à ce sujet, le problème discuté par Thomas d'Aquin dans sa *Somme Théologique* : si l'on en croit l'adage cité plus haut, « *memoria praeteritorum bonorum* », une incursion dans le passé (trompeur par définition) pourrait être un péché, au sens chrétien du terme. Flaubert invente une scène où la Luxure, tentatrice, invite Antoine à se souvenir de son enfance, dans le but de provoquer un attendrissement coupable en ce sens qu'il empêcherait Antoine de parvenir, dans l'ascèse, à la sainteté :

Te souviens-tu, quand tu étais petit, ta mère, le soir, te prenait sur ses genoux pour te faire dire ta prière en te tournant vers une image du Bon Dieu qui était accrochée à la muraille ; c'était un grand vieillard accoudé sur les nuages avec une barbe blanche. Elle te disait les mots, tu répétais ; le soleil couchant passait par le haut de la fenêtre, ça faisait sur les dalles de longues lignes minces. À cette heure-là les ânes sortaient du moulin et comme ils restaient un instant dehors en attendant leurs maîtres, ils se mettaient à brouter l'herbe au pied des murs, et de temps à autre, par intervalles, ils secouaient les grelots de leurs colliers ; sur la route, au loin, tourbillonnait une poussière d'or... Il y avait des voyageurs qui passaient, tu ne priais plus, ta mère te reprenait, et tu recommençais sans cesse⁶⁴².

La nostalgie et les sensations douces qu'elle provoque sont appréhendées ici comme un « luxe » de la pensée, puisque c'est la Luxure qui les déclenche. Or le « luxe⁶⁴³ », à l'origine, désigne quelque chose qui est en excédent, et dont on peut se passer puisqu'il est superflu. Comme

⁶⁴⁰ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.873.

⁶⁴¹ *L'Éducation sentimentale*, *O.C.IV*, p.155

⁶⁴² *La Tentation de saint Antoine*, *O.C.II*, p.522.

⁶⁴³ « Luxe » vient du latin « *luxus* », substantif qui s'applique à la végétation et qui désigne le fait de pousser de travers ou en excès : on taille les jeunes pousses mal placées et en excès sur les arbres par exemple. « *Luxus* » se dit aussi d'un écart que fait un cheval, et c'est cette idée d'écart dans la conduite (la luxure) qui s'est appliqué aux hommes. (Voir *Dictionnaire étymologique de la langue latine* par A. Ernout et A. Meillet, Librairie Klincksiek, Paris, 1967.)

toujours chez Flaubert, rien ne permet jamais d'atteindre à une conclusion quelconque, mais il semble bien qu'ici la nostalgie de l'enfance, plurielle, multiforme, ambivalente, soit aussi superfétatoire : elle est une « tentation » coupable à laquelle Antoine ne doit pas céder.

Et puis, il y a aussi ces bizarres impressions de « déjà-vu » que Flaubert aborde dans les notes du voyage en Orient, visions qui seraient à relier au passé apparemment. Par exemple, il écrit :

Nous apercevons bientôt le village de Topolia, à mi-côte ; devant lui, un rocher vert, à petits carrés longitudinaux, comme de grandes marqueteries ; un bois d'oliviers dominé par les hautes pentes des montagnes. Tout cela a quelque chose de déjà vu, on le retrouve, il vous semble qu'on se rappelle de très vieux souvenirs. Sont-ce ceux de tableaux dont on a oublié les noms et que l'on aurait vus dans son enfance, ayant à peine les yeux ouverts ? A-t-on vécu là autrefois ? N'importe ! Mais comme on se figure bien (et comme on s'attend à l'y voir) le prêtre en robe blanche, la jeune fille en bandelettes qui passe là, derrière le mur de pierres sèches ! C'est comme un lambeau de songe qui vous repasse dans l'esprit... tiens... tiens, c'est vrai ! Où étais-je donc ? Comment se fait-il ? ... Après, brrr⁶⁴⁴ !

Encore une fois, Flaubert évoque un phénomène cérébral complexe sur lequel s'appliquent aujourd'hui les études expérimentales sur le cerveau. La sensation de « déjà vu » est analysée et décrite en neuropsychologie⁶⁴⁵. Cette étrange sensation viendrait d'une perturbation dans un processus mental nommé « processus de familiarité » et servant à retrouver un souvenir stocké en mémoire. Selon le professeur Moulin, un fonctionnement augmenté de façon inappropriée du processus de familiarité provoquerait une sensation étrange : l'impression que ce qui est

⁶⁴⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.891-892.

⁶⁴⁵ Voir à ce sujet l'article de Brigitte Axelrad, « Comme un air de déjà vu ou de jamais vu », *Revue de l'Association Française pour l'Information Scientifique*, Publié en ligne le 28 septembre 2021. <https://www.afis.org/Comme-un-air-de-deja-vu-ou-de-jamais-vu> ; et l'article de Chris Moulin : « Le déjà-vu pourrait être une vérification des souvenirs », *Observatoire de la santé visuelle et auditive*, 11 décembre 2018.

<https://www.observatoire-groupeoptique2000.fr/points-de-vue/entretiens-experts-reconnus/pr-moulin-le-deja-vu-pourrait-etre-une-verification-des-souvenirs/#:~:text=Le%20Dr.,le%20jargon%20de%20la%20presse.>

Il est aussi utile de rappeler que cette forme de paramnésie avait déjà évoquée par Saint Augustin ; en effet, il écrit : « Car il ne faut pas en croire ceux qui racontent que Pythagore de Samos se rappelait certaines choses qu'il aurait éprouvées, lorsqu'il habitait un autre corps sur cette terre : ce qu'on rapporte aussi de quelques autres qui auraient fait la même expérience. Ce sont là de fausses réminiscences, telles que nous en éprouvons dans les songes, quand il nous semble nous souvenir d'avoir fait ou vu ce que nous n'avons jamais fait ni vu. Ces sortes d'affections se produisent aussi, même en dehors du sommeil, sous l'influence des esprits méchants et trompeurs, qui s'attachent à affermir ou à créer des idées fausses sur les émigrations des âmes, afin de tromper les hommes. Et la preuve est que si c'étaient là de vrais souvenirs se rattachant à des sensations éprouvées dans d'autres corps, tous, ou à peu près tous, les auraient, puisque, dans cette opinion, on suppose un passage perpétuel de la vie à la mort et de la mort à la vie, comme de la veille au sommeil et du sommeil à la veille. » (Saint Augustin, « De la Trinité », livre XII, chapitre XV, dans *Œuvres complètes*, Texte établi par Raulx, L. Guérin & Cie, Bar-le-Duc, 1868, p. 495-505. [https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_trinit%C3%A9_\(Augustin,_%C3%A9d._Raulx\)/Livre_12](https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_trinit%C3%A9_(Augustin,_%C3%A9d._Raulx)/Livre_12) Également Henri Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, 1919.

vécu dans le présent, soit les stimuli perçus dans la situation présente, est déjà connu, comme si la scène avait été vécue dans le passé et stockée en mémoire. Par la littérature, toujours en lien avec l'enfance (« Sont-ce ceux de tableaux dont on a oublié les noms *et que l'on aurait vus dans son enfance*⁶⁴⁶, ayant à peine les yeux ouverts ? » demande-t-il), Flaubert fait part d'un questionnement qui, nous le reconnaissons, concerne une expérience de perturbation dans le « processus de familiarité », et, nous pouvons nous en douter, l'air de « déjà vu » n'est ni plus ni moins qu'un biais cognitif...

L'étude du sentiment de nostalgie qui participe de l'enfance, nous conduit en outre à isoler un motif récurrent dans l'œuvre de Flaubert : le motif du vert gazon (nous l'avons annoncé), très souvent associé à un souvenir du passé, à une enfance heureuse, ou tout bonnement à une sensation agréable. Ce motif remarquable nous est utile pour aborder l'examen d'une scène déterminante pour le personnage de la petite Berthe dans *Madame Bovary*. Mais commençons par l'extrait d'une lettre que Flaubert adresse à Louise Colet. Il y est question de souvenirs, et l'auteur en vient naturellement à évoquer la douceur du gazon :

Tous mes souvenirs de ma jeunesse crient sous mes pas, comme les coquilles de la plage. Chaque lame de la mer que je regarde tomber éveille en moi des retentissements lointains. J'entends gronder les jours passés, et se presser comme des flots toute l'interminable série des passions disparues. Je me rappelle les spasmes que j'avais, des tristesses, des convoitises qui sifflaient par rafales comme le vent dans les cordages et de larges envies vagues tourbillonnant dans du noir, comme un troupeau de mouettes sauvages dans une nuée orageuse. – Et sur qui veux-tu que je me repose ? si ce n'est sur toi ? Ma pensée fatiguée de toute cette poussière se couche ainsi sur ton souvenir plus mollement que sur un banc de gazon⁶⁴⁷.

Outre que nous y retrouvons l'image de la spirale suggérée par le verbe « tourbillonnant », ce passage contient une comparaison sur laquelle nous devons nous arrêter : « Ma pensée fatiguée [...] se couche ainsi sur ton souvenir plus mollement que sur *un banc de gazon*⁶⁴⁸ ». Le motif du gazon nous intéresse à plus d'un titre car Flaubert l'exploite souvent quand il s'agit d'évoquer une surface, dans la nature sauvage ou dans un jardin paysagé par l'homme, qui puisse éveiller des perceptions sensorielles agréables : visuellement, c'est l'à-plat uniforme de couleur vert-tendre, la beauté dans la régularité des herbes courtes et fines, et tactilement, c'est une délicatesse, une douceur, une mollesse qui rappelle celle des brins souples et soyeux d'un tapis sur lequel on peut s'étendre. Auditivement, c'est le son amorti qui laisse place aux cris

⁶⁴⁶ C'est nous qui soulignons.

⁶⁴⁷ *Corr.II*, p.404.

⁶⁴⁸ C'est nous qui soulignons.

joyeux des enfants. Aussi le gazon chez Flaubert se charge-t-il très souvent de connotations positives, d'autant plus qu'il est presque toujours associé à l'enfance et aux souvenirs d'enfance. Certes, dans notre exemple, le gazon renvoie au discours amoureux, puisque Flaubert assimile le souvenir de Louise à la mollesse du gazon, mais il existe, dans l'imaginaire de l'auteur, une relation entre les sensations agréables procurées par le gazon, le souvenir de la femme aimée, et l'enfance. Le gazon est en effet un élément qui appartient au fameux pays de l'enfance : pour Flaubert, c'est un « territoire », dans la cartographie de l'enfance, qui apparaît comme le sol idéal du paradis perdu, le mythe de l'enfance, nous l'avons vu, étant celui d'un pays édénique perdu. Espace géographique qui se découpe dans un ensemble, le gazon s'impose comme le lieu privilégié du bonheur et du bien-être, le lieu du contact et de l'expérience directe avec la nature, avec le vivant. Le gazon, celui de l'enfance de Flaubert lui-même, est évoqué dans une lettre datée du 15 janvier 1850, postée du Caire et adressée à Louis Bouilhet :

À propos de M. de Voltaire, ce que tu me dis sur lui à propos de ta nuit passée à Mauny⁶⁴⁹ m'a ému. J'ai habité ce château pendant plusieurs mois, ayant 2 ans ½. *Ce sont mes plus vieux souvenirs. Je me rappelle un rond de gazon⁶⁵⁰*, avec un maître d'hôtel en habit noir qui passait dessus, de grands arbres, et un long corridor au bout duquel à gauche était la chambre où je couchais⁶⁵¹.

Le rond de gazon – l'expression offre des sonorités chantantes à l'oreille grâce à l'effet d'assonance – du château de Mauny est le premier détail qui revient à la mémoire de Flaubert, puis vient la figure du maître d'hôtel élégant qui semble glisser magiquement (il passe comme une ombre en suspension dans l'air) sur cette surface sans aspérités. Flaubert dit qu'il était âgé de « 2 ans ½ » lors de son séjour au château, c'est donc non seulement une image très ancienne qui s'est gravée en sa mémoire, mais aussi une des premières images qui puisse se stocker dans le cerveau humain, la maturation de la fonction mémorielle n'étant pas aboutie chez l'enfant à cet âge. Cela explique peut-être la récurrence de cette vision persistante dans les textes flaubertiens. Ailleurs, c'est le vert gazon que foulent les pieds d'argent des fées : dans *Smar*, nous avons déjà relevé le rêve du sauvage qui, halluciné, voit des fées dansant « avec des pieds d'argent qui foulaient le gazon », composition iconographique qui rappelle le deuxième quatrain du sonnet « Las où est maintenant ce mépris de Fortune... » de Joachim du Bellay, avec la reprise poétique du thème mythologique de la ronde des Muses sur l'herbe verte :

⁶⁴⁹ En 1722 et en 1726, Voltaire avait habité en face de ce château, chez la présidente de Bernières. Dans *Les Mémoires d'un fou*, Flaubert fait la description du bâtiment. Par ailleurs, on sait que la famille Flaubert avait séjourné au château de Mauny, habité par le marquis d'Étampes. Le père de Gustave, Achille, s'étant cassé la jambe en sautant d'une voiture, avait été transporté avec sa femme et ses enfants chez le marquis.

⁶⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

⁶⁵¹ *Corr.I*, p.574.

Où sont ces doux plaisirs qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
Je les menais danser aux rayons de la Lune⁶⁵² ?

C'est comme si les temps anciens, la fable antique, les souvenirs d'enfance, et l'image de ce gazon bienfaisant, constituaient le fonds de la mythologie de l'enfance dont le cœur est la nostalgie mélancolique. James Barrie ne dira pas autre chose dans son œuvre et surtout dans le roman *Peter Pan*⁶⁵³ publié en 1911 : le pays de l'enfance (du Grand Pan) est le « *Neverland* », c'est-à-dire le « pays du jamais » ; autrement dit, la mélancolie naît de la conscience prise par l'adulte de ne pas pouvoir passer sa vie entière dans le « *Nerverland* », puisque l'enfance est circonscrite dans un temps limité. Le pays imaginaire et l'enfant ne font qu'un, à tout jamais. Aussi dans *Smar* les souvenirs d'enfance sont-ils évoqués au passé, mais le banc de gazon se maintient au présent (il est déclencheur du souvenir), même s'il est maintenant totalement déserté et qu'il n'offre plus à voir qu'une surface vide :

Sa mère file sous l'âtre de la cheminée ; un banc de gazon est là devant ; tout jeune, il y dormait au soleil ; enfant, c'est sur le sabre de son grand-père qu'il montait à cheval, c'est son vieux casque qu'il roulait sur l'herbe, c'est dans son bouclier qu'il dormait, c'est dans ce vieux lit-là qu'il naquit⁶⁵⁴.

Les souvenirs repeuplent donc le « pays du jamais » qu'est le rond de gazon.

Tapis végétal doux aux pieds nus, le gazon est également présent dans *Novembre*. Le narrateur (il a dix-huit ans alors) marche dans la campagne, et, dans un délire panthéiste, il rêve d'être étouffé sous les roses (comme les convives de l'empereur Héliogabale, si l'on en croit *Historia Augusta*), il rêve de se confondre avec la fleur que le vent secoue, avec la rive que le fleuve humecte, avec la terre que le soleil féconde, et le *locus voluptatis* dans lequel il évolue le gratifie d'une sensation tactile éminemment jouissive :

L'herbe était douce à marcher, je marchai ; chaque pas me procurait un plaisir nouveau, et je jouissais par la plante des pieds de la douceur du gazon⁶⁵⁵.

⁶⁵² Joachim du Bellay, sonnet VI, *Les Regrets*, Édition établie par F. Joukovski, Garnier-Flammarion, Paris, 1971, p. 63.

⁶⁵³ Le nom « Pan » est choisi par Barrie en référence directe au dieu Pan de la mythologie grecque.

⁶⁵⁴ *Smar*, *ODJ*, p.608.

⁶⁵⁵ *Novembre*, *ODJ*, p.785.

Flaubert se montre d'ailleurs très réceptif aux visions de gazon, de pelouse ou d'herbe fraîche durant ses voyages. Par exemple, lors du premier voyage en Italie, quand la famille Flaubert remonte par la Suisse, de Brigue à Martigny, après être passé à Chillon, Flaubert remarque des éléments dans le paysage, les consigne dans ses notes, et l'on voit que gazon et enfance sont unis :

Jolie maison de campagne en vue du lac – rond de gazon – enfants en costume d'été jouant sous les arbres⁶⁵⁶.

Le gazon est aussi un souvenir commun à Flaubert et à sa sœur Caroline : ils ont joué ensemble sur la pelouse du jardin de l'Hôtel-Dieu où leur père était chirurgien, à Rouen. C'est Caroline Flaubert qui rêve de gazon, cette fois, dans une lettre qu'elle adresse à son frère Gustave. Elle est mariée, à Paris, et souffre de la chaleur de juin :

Que faire d'un temps pareil, si ce n'est de se coucher sur le gazon à l'ombre et d'avalier quelques bonnes terrines de mattes⁶⁵⁷ ? Moi qui n'ai ni gazon, ni ombre, ni matre, je bois de l'eau de groseille en lisant soit du Voltaire, soit du Guizot [...]⁶⁵⁸.

Est-ce à dire que Caroline et son frère ont le souvenir commun de s'être couchés sur le gazon à l'ombre et d'avoir mangé des mattes, et que la jeune femme partage ici la mémoire d'événements agréablement vécus en présence de son frère adoré ? Le gazon, motif récurrent, presque image obsessionnelle, comme une tache de couleur qui persiste sur la rétine et comme une sensation tactile qui demeure, devient ici l'élément symbolique du lieu idéal, voire du refuge pour se consoler des peines : aussi bien, quand, après les deuils qui l'ont frappé (la mort de son père et de sa sœur), revenu d'un voyage à Paris⁶⁵⁹ et rentré à Croisset (août 1846), Flaubert écrit à Louise :

J'ai retrouvé ici les gazons verts, les arbres grands et l'eau coulant comme lorsque je suis parti. Mes livres sont ouverts à la même place, rien n'est changé. La nature extérieure nous fait honte, elle est d'une sérénité désolante pour notre orgueil⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ *Voyage en Italie*, *ODJ*, p.1115.

⁶⁵⁷ En Normandie, lait caillé dont on fait du fromage.

⁶⁵⁸ *Corr. I*, p.242.

⁶⁵⁹ Flaubert était allé chez le sculpteur James Pradier, pour faire faire le moulage de la main et du buste de sa sœur. C'est dans l'atelier de l'artiste qu'il rencontre la poétesse Louise Colet, laquelle devient presque immédiatement sa maîtresse.

⁶⁶⁰ *Corr.I*, p.273.

Si les gazons verts symbolisent la permanence de la nature et le lieu du bonheur, la destruction du *locus voluptatis* sera mise en rapport métaphorique avec certaines douleurs de l'existence. Dans l'exemple que nous allons voir, Flaubert imagine une correspondance entre la souffrance du cœur et la tonte des prés verts :

Personne plus que moi n'a le sentiment de la misère de la vie. [...] Tu vas croire que je suis dur. Je voudrais l'être. Tous ceux qui m'abordent s'en trouveraient mieux et moi aussi dont le cœur a été mangé comme l'est à l'automne l'herbe des prés par tous les moutons qui sont passés dessus⁶⁶¹.

Par cette comparaison, le malheur, allégorie cannibale sous la forme de moutons, dévore le lieu béni du bonheur : ainsi se compose l'image d'un cœur de gazon qui était vert et frais, riant, heureux, mais qui a été forcément piétiné et finalement mangé. Le gazon était le gage du bonheur, c'était l'Arcadie de Flaubert : il n'existe plus que dans la mémoire. Alors s'explique la sensibilité à la beauté et à la sérénité de tous les bancs ou ronds de gazon que Flaubert peut voir ailleurs. Dans une lettre à Louise Colet, au plus fort de son état amoureux, il écrit :

Comme il fait beau ce soir ! Comme tout repose ! Je n'entends que le battement de ma pendule et à peine le bruit de l'air qui passe dans les arbres. La rivière brille sous la lune, les îles sont noires, le gazon vert émeraude⁶⁶².

Quel plus bel éloge pour le gazon que de lui voir la couleur d'une pierre précieuse ? Et quand l'hiver vient, pour le regret de l'été, il est aussi question de gazon, lieu symbolique, élément territoire du bonheur estival, comme dans une autre lettre à Louise, le 28 septembre 1846 :

Voilà l'hiver, la pluie tombe, mon feu brûle, voilà la saison des longues heures renfermées. Vont venir les soirées silencieuses passées à la lueur de la lampe à regarder le bois brûler et à entendre le vent souffler. Adieu les larges clairs de lune sur les gazons verts et les nuits bleues toutes mouchetées d'étoiles⁶⁶³.

De même, dans une lettre qu'il lui adresse le 15 novembre 1846, il revient sur l'état du gazon :

Il fait froid. Mes gazons sont tout poudrés à blanc, les arbres des îles sont noirs, ma pensée frileuse s'en va toujours de ces lieux et vole vers toi pour s'y réchauffer dans ton souvenir⁶⁶⁴.

⁶⁶¹ *Corr.I*, p.274-275.

⁶⁶² *Corr.I*, p.324.

⁶⁶³ *Corr.I*, p.368.

⁶⁶⁴ *Corr.I*, p.406.

Et puis quand il songe à sa nièce Caroline, alors qu'il est en voyage en Orient, il l'imagine sur le gazon, nous le rappelons. Ainsi écrit-il à sa mère, entre Kaft et Keneh, le 17 mai 1850 :

Mais ce que je vois le plus, c'est toi, pauvre chérie, toute seule dans cette grande maison et dans ce grand jardin, regardant jouer la petite qui court et halète sur le gazon⁶⁶⁵.

Cette image trouve-t-elle son origine chez Hésiode ? Dans la *Théogonie*, c'est à propos de la naissance de Vénus que le poète grec écrit :

De cette écume une fille se forma, qui toucha d'abord à Cythère la divine, d'où elle fut ensuite à Chypre qu'entourent les flots ; et c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, *sous ses pieds légers, croître le gazon* et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite, pour s'être formée d'une écume, ou encore Cythérée, pour avoir abordé à Cythère⁶⁶⁶.

Nous l'avons vu dans un exemple précédent, l'herbe « douce à marcher » est un détail crucial à prendre en compte. Car si le gazon est si important chez Flaubert, c'est qu'il sert de tapis où poser les pieds, et sentir sous ses pieds une surface qui soit sensuelle et sans aspérité, est un gage de confort, de douceur de vivre. La critique a déjà insisté sur la symbolique du pied⁶⁶⁷ chez Flaubert, mais il faut aussi se concentrer sur tous les types de sols ou surfaces avec lesquels le pied entre en contact. Par exemple, quand Jules se fabrique, dans l'imagination, un absolu de femme idéale, un avatar de Vénus, sans doute, il crée la figure d'une « créature marchant nue sur les rivages des îles lointaines, au milieu des coquilles, sur un sable jaune⁶⁶⁸ ». Et quand il se libère de ses illusions amoureuses après avoir été abandonné par Lucinde, il va se mettre à désirer la richesse, et cela aboutit au désir d'une vie idyllique sur l'herbe tendre :

Il aima donc toutes les passions et appela à lui tous les appétits, toutes les aspirations, toutes les convoitises.

Elles arrivèrent vite l'une après l'autre, comme autant de cavales sauvages qui galopèrent à l'aise, hennissantes, et la crinière au vent dans la large plaine de son cœur.

D'abord ce fut l'argent. Il l'aima comme un prodigue et comme un voleur. Il en voulait pour avoir

⁶⁶⁵ *Corr.I*, p.623.

⁶⁶⁶ Hésiode, *Théogonie*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Collection des Universités de France, Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p.39. C'est nous qui soulignons.

⁶⁶⁷ Dans l'œuvre revient constamment le motif de la chaussure — bottines, souliers, bottes, chaussons, sandales, etc. — et les pieds : jambe cassée du père Rouault, pied-bot d'Hippolyte, pieds nus dans la poussière des fillettes mendiantes (nous y viendrons), chevilles de Salammbô... Voir à ce sujet les travaux de Florence Emptaz, *Aux pieds de Flaubert*, Bernard Grasset, Paris, 2002.

⁶⁶⁸ *L'Éducation sentimentale*, 1845, *ODJ*, p.957-958.

Des grands gazons ombragés de chênes séculaires, des forêts où les chevreuils courent sur la mousse⁶⁶⁹ ;

Constatons que le désir de posséder des « grands gazons » est cité en première position de la liste (l'énumération se situe après le verbe « avoir », nous ne la citons pas dans son intégralité) des objets du désir, après le décrochement graphique et un retour à la ligne sur la page !

Dans *Par les champs et par les grèves*, alors que Du Camp et Flaubert se dirigent à pied vers le château de la Joyeuse-Garde et traversent la forêt, il s'agit encore de poser le pied sur une surface qui permette une forme de communion avec la nature, et Flaubert l'exprime avec le lyrisme d'une mystique extatique :

Seuls ensemble, nous foulions ce bon sol des bois, où les bouquets violets des bruyères poussent dans le gazon tendre, parmi les feuilles tombées. On sentait les fraises, la framboise et la violette. Sur le tronc des arbres les longues fougères étendaient leurs palmes grêles. Il faisait lourd, la mousse était tiède. Cachée sous la feuillée, le coucou poussait son cri prolongé ; dans les clairières, des moucheron bourdonnaient en tournoyant leurs ailes⁶⁷⁰.

« Ce bon sol des bois » c'est précisément, parce qu'il est « bon », le sol d'un *locus voluptatis* qui offre positivement toutes les valeurs et les qualités que l'on attend de lui : les perceptions sensorielles sont comblées, qu'elles soient tactiles grâce au « gazon tendre » ou grâce à la « mousse tiède » ; visuelles, par la couleur violette des bouquets de bruyères ; olfactives avec « les fraises, la framboise et la violette » et auditives puisque l'on entend le cri du coucou et le bourdonnement des moucheron. En outre, l'expression poétique du signifiant chante elle-même, par ses occurrences sonores lui conférant la musicalité des assonances en « è » et « é ». Le « *locus amoenus et voluptatis* » qu'est le gazon est propre à offrir des correspondances synesthésiques à la manière de celles que décrit Baudelaire, correspondances qui permettent un envol vers un absolu hors du temps, et nous allons voir que cet absolu est indissolublement lié à l'enfance.

⁶⁶⁹ *L'Éducation sentimentale*, 1845, ODJ, p.956.

⁶⁷⁰ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.206.

2.2.2. Berthe sur le gazon ou l'iconophilie.

Là où les enfants jouent, un mystère est enfoui⁶⁷¹.

Il nous paraît à présent opportun d'analyser un passage de *Madame Bovary* où nous voyons une petite fille sur le gazon, motif littéraire qui symbolise le *locus amoenus* en tant que territoire de l'enfance, et dont la ligne subit des variations significatives. Cette scène suscite bien des questionnements quant aux relations d'Emma Bovary avec son environnement et à l'importance du rôle médiateur de l'enfant, la petite Berthe. Flaubert exerce là encore son œil de fin psychologue, par la finesse d'observation dont il fait la preuve. Remarquons qu'il annonçait les principes de ce que nous appelons aujourd'hui la psychologie expérimentale et cognitive, fondée sur l'étude des fonctions cérébrales et du comportement humain, dans une lettre à Louise datée du 12 octobre 1853, alors qu'il est en pleine rédaction du fameux chapitre sur les Comices :

Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense. C'est le seul moyen à l'humanité de se mettre un peu au-dessus d'elle-même. Elle se considérera alors franchement, purement, dans le miroir de ses œuvres. Elle sera comme Dieu, elle se jugera d'en haut. Eh bien, je crois cela faisable. C'est peut-être, comme pour les mathématiques, rien qu'une *méthode* à trouver. Elle sera applicable avant tout à l'Art et à la Religion, ces deux grandes manifestations de l'idée. Que l'on commence ainsi je suppose : la première idée de Dieu étant donnée (la plus faible possible), le premier sentiment poétique naissant (le plus mince qu'il soit), trouver d'abord sa manifestation, et *on la trouvera aisément chez l'enfant*⁶⁷², le sauvage, etc.⁶⁷³

En se livrant à une véritable étude d'anthropologie cognitive à travers ses personnages fictifs, à l'intérieur desquels il se dissémine (comme nous l'avons vu plus haut), Flaubert découvre cette « *méthode* » par l'étude savante des stimuli environnementaux qui ont pour conséquence tel ou tel comportement humain. Pour l'expliquer, nous voudrions maintenant concentrer notre attention sur le motif particulier de « la petite fille sur le gazon » tableau plutôt récurrent chez Flaubert (une autre « idée fixe ») et significatif. La force de ce tableau, véritable image poétique

⁶⁷¹ Walter Benjamin, *Enfance*, Payot et Rivage, Paris, 2011, p.112.

⁶⁷² C'est nous qui soulignons.

⁶⁷³ *Corr. II*, p.451.

et variation du motif de la fillette, nous est livrée par un épisode crucial, un passage de *Madame Bovary*, que nous citons ici dans son intégralité avant d'en étudier le contenu:

Un rayon d'avril chatoyait sur les porcelaines de l'étagère ; le feu brûlait ; elle [Emma] sentait sous ses pantoufles la douceur du tapis ; le jour était blanc, l'atmosphère tiède, et elle entendit son enfant qui poussait des éclats de rire.

En effet, *la petite fille se roulait alors sur le gazon*⁶⁷⁴, au milieu de l'herbe qu'on fanait. Elle était couchée à plat ventre, en haut d'une meule. Sa bonne la retenait par la jupe. Lestiboudois ratissait à côté, et, chaque fois qu'il s'approchait, elle se penchait, elle se penchait en battant l'air de ses deux bras.

« Amenez-la-moi ! dit sa mère, se précipitant pour l'embrasser. Comme je t'aime, ma pauvre enfant ! comme je t'aime ! »

Puis, s'apercevant qu'elle avait le bout des oreilles un peu sale, elle sonna vite pour avoir de l'eau chaude et la nettoya, la changea de linge, de bas, de souliers, fit mille questions sur sa santé, comme au retour d'un voyage, et, enfin, la baisant encore, et pleurant un peu, elle la remit aux mains de la domestique, qui restait fort ébahie devant cet excès de tendresse⁶⁷⁵.

À quels jeux la petite Berthe joue-t-elle ? Pourquoi ses évolutions sur le gazon donnent-elles lieu à un débordement d'affection maternelle ? Que signifient-elles ? De quelle nature est le pouvoir de l'enfant sur sa mère ? Pour répondre à toutes ces questions, il convient d'abord de rappeler que, dans la deuxième partie du roman où se situe le passage, Emma est devenue la maîtresse de Rodolphe et qu'elle se lasse de cet adultère ; elle reçoit alors une lettre de son père, et quand elle la lit, la voie est déjà ouverte à une forme de repentir, lequel va se ressentir de façon exacerbée l'instant d'après : des sensations bien particulières et le sentiment de nostalgie en sont cause. Mais que raconte cette lettre ? Il s'agit d'une litanie de plaintes : le toit de la charretterie s'est envolé, la récolte a été mauvaise, le père Rouault dit avoir été malade d'un rhume ; il a dû renvoyer son berger, un brigand malhonnête ; il souffre de ne pas connaître sa petite-fille Berthe. Il écrit par exemple :

Il me fait deuil de ne pas connaître encore ma bien-aimée petite-fille Berthe Bovary. J'ai planté pour elle, dans le jardin, sous ta chambre, un prunier de prunes d'avoine, et je ne veux pas qu'on y touche, si ce n'est pour lui faire plus tard des compotes, que je garderai dans l'armoire, à son intention, quand elle viendra⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ C'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁵ *Madame Bovary*, O.C.III, 1851-1862, p. 302-303.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.302. On notera au passage que ces prunes du jardin d'abondance, sont aussi présentes chez Théocrite. En effet, dans la septième Idylle, « Les Thalysies », dans la description du *locus amoenus*, nous trouvons par exemple : « Les branches chargées de prunes se courbaient jusqu'à terre. » (Théocrite, *Op.cit.*p.132.) Triste destinée que celle des prunes du père Rouault, qui les espère réduites en compote et enfermées dans une armoire ! Le père d'Emma interdit que l'on touche au prunier planté pour sa petite-fille : singulière prolepse, car la suite du roman nous apprendra que Berthe ne pourra jamais goûter aux prunes de cet ironique *Locus Amoenus* grand-paternel. ...

Le père Rouault, l'are protecteur ? Quoiqu'il ne soit pas encore mort à ce moment du récit, il s'impose ici comme un *genius loci* qui suggère indirectement le passé d'Emma, son enfance, sa chambre, le jardin. Le prunier planté, étant associé à l'enfance de Berthe, évoque le présent mais aussi le futur puisque les compotes seront à déguster dans l'avenir. Or, c'est vers le passé qu'Emma se tourne. Sensible à tout texte écrit, elle s'installe, en quelque sorte, dans un état de réceptivité sensitive exacerbée pour ce qui va suivre, mais cette réceptivité est nourrie de souvenirs :

Elle [Emma] resta quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. [...] Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes⁶⁷⁷. Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! [...]

Elle rêve donc à un temps passé heureux par opposition au présent décevant⁶⁷⁸, et la lettre paternelle lui permet un beau voyage au « pays du jamais », ce pays de l'enfance perdue et regrettée. Dans son travail d'ethnocritique, Jean-Marie Privat a montré que cette lettre du paysan renvoie au monde de l'oralité rurale dont les manières de croire, de dire et de faire sont « redoublées par des topiques et des utopiques propres au monde de l'oralité romantique et lettrée. C'est par exemple la nostalgie d'un âge d'oralité heureuse et enfantine, un temps d'émotions simples et de bonheurs sensibles, concrets et charnels, au plus loin dans l'ordre de l'écrit [...]. Ces abeilles qui virevoltent comme des balles d'or sont bien le signe d'un âge d'or, un âge d'oralité perdue (les verbes sont au passé) où tout n'était alors que “bonheur”, “liberté”, “espoir”⁶⁷⁹. » La lecture de cette lettre provoque donc un flux de nostalgie qui, combiné à certaines sensations, va susciter de la part d'Emma une attention surprenante à son

⁶⁷⁷ Nous l'avons vu, Flaubert a lu Théocrite et s'en inspire, comme en témoigne une lettre qu'il écrit à Louise Colet, en février 1847 : « Dans un mois environ j'aurai fini Théocrite. À mesure que j'épelle l'Antiquité une tristesse démesurée m'envahit en songeant à cet âge de beauté magnifique et charmante passé sans retour, à ce monde tout vibrant, tout rayonnant, si coloré et si pur, si simple et si varié. » (*Corr.I*, p.437.) Dans la composition du passage qui nous intéresse ici, Flaubert reprend certains éléments des *Idylles* de Théocrite. Par exemple, les poulains qui galopent rappellent quelques vers de la deuxième Idylle : « L'hippomane [plante entrant dans la composition d'un philtre destiné à faire naître l'amour] est une plante de l'Arcadie ; par elle, les jeunes chevaux, les cavales agiles bondissent furieuses sur les montagnes. » (Théocrite, « La Magicienne », deuxième Idylle, *Op.cit.*p.46.) ; on trouvera encore les évocations des abeilles dans les tableaux bucoliques : « les abeilles harmonieuses bourdonnent autour des ruches ; ici deux sources épanchent leur onde rafraichissante, les oiseaux gazouillent dans le feuillage. » (*Op.cit.* p.90.)

⁶⁷⁸ Les rendez-vous avec Rodolphe se sont multipliés, d'abord à la Huchette, puis sous la tonnelle du jardin d'Emma, et les deux amants se réfugient même, en cas de pluie, dans le cabinet médical de Charles. Alors que Rodolphe, sûr d'être aimé, place la relation adultère dans un confort domestique humiliant pour Emma, la lettre du père (qui accompagne une dinde offerte en souvenir de sa jambe cassée et réparée par Charles Bovary) permet une incursion dans un passé plutôt vécu comme riche de promesses et de grandes espérances.

⁶⁷⁹ Jean-Marie Privat, « La lettre et le panier, Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, XLIV, 2014. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-651.htm>

environnement, et va faire naître en elle un sentiment maternel ostentatoire totalement incongru à l'égard de sa fille⁶⁸⁰. La lettre du père Rouault rappelle donc à Emma son enfance dorée. On le sait, Emma est un personnage « apodémalgique » dans le sens où elle rêve en permanence de voyager pour vivre en un « ailleurs » idéal. Cette apodémalgie, fièvre voyageuse dont les lectures sont en majeure partie la source, est combinée maintenant à la nostalgie de l'enfance. D'ailleurs, il est remarquable que dans son effusion avec Berthe, elle se comporte comme si elle revenait de voyage, nous dit Flaubert. Peut-être même revit-elle, en s'identifiant à sa fille, un instant perdu : Emma a-t-elle joué à « se rouler sur le gazon » comme Berthe, dans le jardin de la ferme des Bertaux, sous la fenêtre de sa chambre ? Il semble bien que la lettre réactive le souvenir d'un passé qu'Emma restaure dans le moment présent. Et cette nostalgie va la rendre sensible à des phénomènes qui se conjuguent et que nous allons identifier⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ Rappelons qu'Emma a déjà fait la démonstration d'une effusion maternelle et d'un accès de sagesse domestique, après s'être rendu compte qu'elle était amoureuse de Léon : « Elle retira Berthe de nourrice, Félicité l'amenait quand il venait des visites, et madame Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques, qui, à d'autres qu'à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de *Notre-Dame de Paris* (p.243). Tenir son ménage, ordonner sa vie domestique et remplir son rôle de bonne mère et de bonne épouse, rôle tel que l'éducation et la morale sociale, la religion et les bonnes mœurs le définissent et le préconisent pour les filles au XIX^e siècle, voilà le devoir de la femme. C'est d'ailleurs ce que rappelle Ernest, le personnage de l'amant sans scrupule dans *Passion et vertu*, à sa maîtresse Mazza, une femme qu'il a séduite, laquelle est mariée et mère de deux enfants. Dans ce conte philosophique écrit par Flaubert en 1837, Mazza se fait de plus en plus passionnée, si bien qu'Ernest, lassé, s'éloigne et la rappelle à ses devoirs : « [...] et puis il lui disait qu'ils ne devaient plus s'aimer, que, le moment de délire et de folie une fois passé, tout devrait être fini entre eux, qu'il fallait respecter son mari, chérir ses enfants et veiller à son ménage [...] » (*Passion et Vertu, ODJ*, p.273). Le même Ernest, séducteur invétéré qui annonce le personnage de Rodolphe, se permet même, dans la lettre de rupture qu'il adresse à Mazza, de répéter la leçon de morale : « [...] ne m'aimez plus ; aimez au contraire la vertu et vos devoirs ; c'est un dernier conseil⁶⁸⁰. » (*Ibidem*, p.287.) Car bien sûr, si la bonne épouse s'écarter de ce modèle de parfaite maîtresse de maison et de bonne mère, elle est jugée coupable et a le devoir de se repentir.

(À ce sujet, voir les travaux d'Yveline Fumat, « La socialisation des filles au XIX^e siècle ».

Revue française de pédagogie, n° 52, 1980, p. 36-46 :

<https://doi.org/10.3406/rfp.1980.1717>https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1980_num_52_1_1717

Voir aussi, au sujet des qualités qu'une jeune fille accomplie doit rechercher et qui permettent d'assigner à la femme son rôle social, sachant que le modèle dominant au XIX^e siècle est celui de la jeune fille chrétienne, l'ouvrage de Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille, op.cit.*

⁶⁸¹ Nous pourrions dire que le personnage d'Emma garde en mémoire le « souvenir des sentiments » : ce sont des états affectifs anciens qui sont enfermés en elle. N'oublions pas qu'elle se met à pleurer à la fin de la scène, alors que nous pouvons supposer qu'elle revit un moment joyeux. L'explication nous est donnée, peut-être, par Saint Augustin et nous pourrions évoquer à ce sujet ses analyses sur la mémoire : « Il me souvient d'avoir été joyeux sans que je le sois de nouveau, j'évoque ma tristesse passée sans être triste ; je me rappelle avoir eu peur une fois sans avoir peur encore ; le souvenir d'un désir de jadis ne s'accompagne pas de ce désir. Parfois, au contraire, je me souviens avec joie de ma tristesse ancienne et avec tristesse de ma joie. » (C'est nous qui soulignons). Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre X, chapitre 14, « Le souvenir des sentiments », éditions Garnier- Flammarion, Paris, 1964, p.216.

Dans l'extrait que nous avons cité, Flaubert brosse trois tableaux⁶⁸² majeurs (nous pourrions dire trois « idylles⁶⁸³ » littéraires) montrant l'évolution d'Emma et ses réactions dans un environnement qui stimule d'abord sa vue. Le premier tableau que nous fait voir Flaubert se distingue par un chatoyement de la lumière sur les porcelaines : « Un rayon d'avril chatoyait sur les porcelaines de l'étagère ; le feu brûlait. » Le second, culminant, est le principal ; il montre l'activité énigmatique dont le sens est symbolique et mythique, la petite fille jouant sur le gazon et la meule : « En effet, *la petite fille se roulait alors sur le gazon*⁶⁸⁴, au milieu de l'herbe qu'on fanait. » Et le troisième concerne surtout les soins prodigués à Berthe par sa mère : toilette des oreilles et changement de linge.

Tout d'abord, il nous faut partir du principe que Flaubert, dans son activité créatrice, est un auteur qui privilégie le sens de la vision :

Pour lui, l'écriture doit avoir une qualité hallucinatoire : représenter signifie "faire voir". Si l'écrivain refusait que ses romans fussent accompagnés d'illustrations, c'est justement parce que pour lui les images étaient déjà dans les mots du texte. Cette dimension visuelle est une des modernités de *Madame Bovary*. [...] De nombreux passages du roman laissent découvrir un romancier qui pratique mentalement des cadrages et des prises, qui tient compte des éclairages et des reflets colorés, qui (comme Zola un peu plus tard) associe image et écran. Dans *Madame Bovary*, c'est surtout la fréquence de l'image mobile et des "mouvements de caméra" qui frappent le lecteur moderne⁶⁸⁵.

Ici, précisément, parmi les tableaux que Flaubert s'ingénie à composer, le deuxième, soit « la petite fille sur le gazon », est celui qui procure une vive émotion esthétique à Emma, et, à ce titre, peut être considéré comme le point culminant du passage. C'est donc bien la sensation visuelle qui prime, et qui va ensuite se combiner à d'autres, tactiles et auditives, qui s'y superposent. La vue est ce qui nourrit le regain de tendresse en donnant à Emma la liberté de revivre un moment perdu, dans l'expansion d'un souvenir concrétisé, mais vite enfui, car Berthe n'est pas Emma. En effet, la beauté dont Madame Bovary peut jouir en contemplant ce tableau est fortement niée par un détail qui accroche malencontreusement le regard : le bout des oreilles

⁶⁸² Flaubert est peintre, musicien, architecte, danseur, poète, sculpteur... Tout à la fois. Mais il est surtout remarquable dans sa faculté de peintre, et nous pourrions ici rappeler une phrase énigmatique trouvée dans *Novembre*, quand le récit du narrateur principal s'arrête et que l'écriture est étrangement prise en charge par un deuxième narrateur qui va raconter la mort du premier. Ce deuxième narrateur revient sur les états d'âme du premier et sur les confessions que le lecteur a lues, et nous lisons : « Son grand regret était de ne pas être peintre » ! (*Novembre*, ODJ, p.822.)

⁶⁸³ Le terme « idylle » vient du grec ancien εἰδύλλιον / eidúllion, et signifie littéralement « petit poème ». Notons que le terme est dérivé de εἶδος / eĩdos, « forme » ou « petite image ».

⁶⁸⁴ C'est nous qui soulignons.

⁶⁸⁵ Jeanne Bem, « Notice » de *Madame Bovary*, dans *O.C.III*, p. 1140.

de l'enfant mal aimée est sale⁶⁸⁶. À l'instar des peintres baroques qui prévoient toujours, au cœur des natures mortes (peintures des plaisirs et des joies de tous les sens, fruits et fleurs et/ou symboles des richesses intellectuelles et artistiques) un détail qui fait plonger le « regardeur⁶⁸⁷ » dans la vanité : pétale fané, mouche, ver dans le fruit abîmé, tache de moisissure, poussière ou autres marques significatives de dégradation, Flaubert ne manque pas de corrompre ironiquement la pureté du tableau. C'est le petit coup de pinceau facétieux du dieu Yuk : les embrassades et les pseudo-retrouvailles après un voyage ne seront donc que vanités et illusion⁶⁸⁸, comme nous le verrons.

Or, si le motif de *la petite fille sur le gazon* est si riche d'une poésie et d'une force bien exprimées dans ce passage-clef, si cette image récurrente au fil des écrits de Flaubert est un leitmotiv, nous devons supposer que cette idée fixe est liée à l'enfance même de l'auteur. Elle trouve un ancrage dans les souvenirs d'enfance de Gustave avec sa jeune sœur Caroline, et des parties de jeux dans le jardin de l'hôtel-Dieu de Rouen, tant il est vrai que cette image devient un support poétique propice à déclencher de longues rêveries. Si l'intime ne touchait pas à l'universel, il serait d'ailleurs paradoxal de la part de Flaubert, qui se veut auteur parfaitement impersonnel, de glisser dans son œuvre mille indices se rattachant à sa vie privée, secrète. Il l'avoue lui-même, d'une certaine façon, quand il écrit à sa mère, de Constantinople, le 24 novembre 1850 :

Nous portons en nous notre passé ; pendant toute notre vie nous nous sentons de la nourrice. Quand je m'analyse, je trouve en moi, encore fraîches et avec toutes leurs influences (modifiées il est vrai par les combinaisons de leur rencontre), la place du père Langlois, celle du père Mignot, celle de *Don Quichotte* et de mes songeries d'enfant dans le jardin, à côté de la fenêtre de l'amphithéâtre⁶⁸⁹.

De même, dans *Les Mémoires d'un fou*, il écrit :

Oh, comme mon enfance fut rêveuse, comme j'étais un pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives : je regardais l'eau couler entre les massifs d'arbres qui penchent leur chevelures de feuilles et laissent tomber des fleurs, je contemplais de dedans mon berceau la lune sur son fond d'azur qui éclairait

⁶⁸⁶ Cela signifie qu'Emma n'a pas eu de contact rapproché avec sa fille avant cette scène, et ne l'a pas même regardée de près. Nous pouvons bien sûr penser que le dieu Yuk, dieu du grotesque, est toujours là qui veille, puisque l'ironie domine la vie.

⁶⁸⁷ L'expression « le regardeur » est utilisée par Marcel Duchamp, au cours d'un entretien radiophonique avec Georges Charbonnier en 1960 et rediffusé sur France Culture en 2005. « Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste » déclare-t-il. <https://www.franceculture.fr/peinture/marcel-duchamp-une-oeuvre-dart-doit-etre-regardee-pour-etre-reconnue-comme-telle>

⁶⁸⁸ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari, Essai d'ethnocritique*, CNRS éditions, Paris, 1994, p.143.

⁶⁸⁹ *Corr.I*, p.711-712.

ma chambre et dessinait des formes étranges sur les murailles, j'avais des extases devant un beau soleil ou une matinée de printemps avec son brouillard blanc, ses arbres fleuris, ses marguerites en fleurs⁶⁹⁰.

Ou encore, au chapitre VIII de la même œuvre :

Et j'ai des petites joies à moi seul, des réminiscences enfantines qui viennent encore me réchauffer dans mon isolement comme des reflets de soleil couchant par les barreaux d'une prison. Un rien, la moindre circonstance, un jour pluvieux, un grand soleil, une fleur, un vieux meuble me rappellent une série de souvenirs qui passent tous, confus, effacés comme des ombres. – *Jeux d'enfant sur l'herbe*⁶⁹¹ au milieu des marguerites dans les prés, derrière la haie fleurie, le long de la vigne aux grappes dorées, sur la mousse brune et verte, sous les larges feuilles, les frais ombrages. Souvenirs calmes et riants comme un sourire du premier âge, vous passez près de moi comme des roses flétries⁶⁹².

L'Éducation sentimentale de 1845 nous donne aussi un indice, quand le personnage d'Henry rêve devant le feu clair :

À quoi pensait-il ? À son enfance – à son pays, au jardin de son père ; il revoyait toutes les plates-bandes, tous les arbres et le vieux cerisier où il avait établi une balançoire – et *le grand rond de gazon où il s'était souvent roulé*⁶⁹³ – à l'époque surtout où on le tondait, ou bien au mois d'avril quand il était couvert de marguerites⁶⁹⁴.

Rêveries d'enfants au spectacle de la nature, fruits, fleurs et feuilles, jeux de roulade sur l'herbe : la petite Berthe qui roule sur le gazon n'échappe pas à cette loi de l'enfance. Ici nous sommes face à une représentation à la fois vivante (le personnage est vu en mouvement) et fixe (Flaubert peint un tableau aux formes définitivement arrêtées dans la représentation imaginaire⁶⁹⁵). Tout est donné aux yeux d'Emma comme s'il s'agissait d'un véritable spectacle, dont la réception s'exacerbe parce qu'elle a été préparée à la fois par la lettre du père et par les sensations éprouvées. Flaubert, à l'instar d'un metteur en scène, crée donc une représentation quasi théâtrale, car effectivement Emma est installée comme au théâtre pour voir les personnages qui sont ici Berthe et un couple parental de substitution : Félicité et Lestibouois. Emma ne sort pas dans le jardin, elle ne va pas rejoindre son enfant pour occuper la scène extérieure et plonger dans le réel : elle se maintient à l'intérieur, reste enfermée dans sa loge en

⁶⁹⁰ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p. 469.

⁶⁹¹ C'est nous qui soulignons.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 481.

⁶⁹³ C'est nous qui soulignons.

⁶⁹⁴ *L'Éducation sentimentale* de 1845, ODJ, p. 839.

⁶⁹⁵ Nous pourrions ici reprendre l'hypothèse de Jean Levaillant : « Je pense qu'il y a cette double ambition, chez Flaubert, de peindre à la fois ce qui est en mouvement, de faire sentir ce mouvement, dont il avait besoin d'éprouver en lui la naissance et, d'autre part, ces formes fixes, ces formes immobiles. Le souci de ces dernières l'emporte finalement chez lui. » (« Intervention », *Flaubert, Europe*, Éditeurs Français Réunis, Paris, septembre-octobre-novembre 1969, p. 211.)

quelque sorte, et demande qu'on lui amène la fillette, le spectacle ayant suffisamment produit d'effets et d'illusions. Mais n'oublions pas que c'est Flaubert qui tire les ficelles, tout comme c'est le diable qui propose à saint Antoine de regarder des marionnettes⁶⁹⁶. Il va sans dire qu'à travers les yeux d'Emma, c'est le regard du lecteur qui est également conduit là où Flaubert veut le mener.

Comment ce spectacle est-il préparé et que voit-on ? D'abord, dans le premier tableau, une scène d'intérieur intimiste : Emma chez elle, lisant la lettre, relevant la tête pour contempler la lumière qui chatoie sur les porcelaines de l'étagère. Nous suivons son regard, selon un point de vue interne : l'œil de Flaubert est l'œil d'Emma, et l'œil du lecteur est ainsi guidé d'un objet à l'autre. La première sensation, visuelle comme nous l'avons dit, est très particulière, puisqu'il s'agit de voir les porcelaines se coloriser : « chatoier » signifie proprement « changer de couleur, avoir des reflets différents selon le jeu de la lumière », le terme étant créé relativement aux reflets dans les yeux du chat. On sait l'importance que les reflets miroitants ou colorés par les vitraux⁶⁹⁷ ont pour l'auteur, et l'on peut rapprocher le chatolement de la lumière sur la porcelaine de la coloration de la lumière à travers le verre : il s'agit encore d'une dispersion de taches de lumière, d'une forme de dissémination... Or, le sujet de la vision nous renseigne sur le sujet de l'enfance, et il convient d'explicitier les liens tissés entre les deux : voir et regarder un enfant, ce n'est pas voir n'importe quoi n'importe comment !

Pour expliquer le lien qui s'établit entre la sensation éprouvée par Emma (le chatolement des porcelaines sur l'étagère) et l'émotion ressentie ensuite au « spectacle » de Berthe qui joue dans l'herbe fanée, il faut donc s'interroger d'abord sur la réception visuelle de l'environnement d'Emma. Cette émotion, combinée à la nostalgie de l'enfance générée par la lecture de la lettre du père, provoque l'excès incongru (et bref) de sentimentalité. Ici, Flaubert fait encore la démonstration d'un mécanisme cérébral qui régit le comportement, puisqu'il décrit parfaitement, chez Emma et dans l'ordre, le rôle de la mémoire, de la perception, de l'attention, le tout déclenchant l'émotion, puis impliquant une prise de décision : Emma décide en effet que Félicité lui amène Berthe à laquelle elle va manifester de l'affection. Mais ce débordement

⁶⁹⁶ « Si tu travailles comme il faut, tu auras un beau plumet de plumes de paon avec une trompette de fer-blanc et je te mènerai aux marionnettes, à la meilleure place, entends-tu ? Sur la première banquette, petit, à côté des lampions, de manière à bien voir tous les bonhommes [sic] et les doigts du machiniste à travers la toile. » *La Tentation de saint Antoine* (1849), *O.C.II*, p. 443.

⁶⁹⁷ Flaubert, depuis l'enfance, est fasciné par le vitrail. En 1835, il visite l'église de Caudebec-en-Caux avec un ami de la famille, le peintre Eustache-Hyacinthe Langlois (1777-1837), qui lui explique en détail l'iconographie des vitraux. Le traité de Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* de 1832 contient entre autres la description du vitrail représentant la vie de saint Julien dans la cathédrale de Rouen : c'est la source principale de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*.

d'affection n'est que le résultat d'une addition des stimuli visuels qui précèdent. C'est la raison pour laquelle il y a un rapport direct entre la vue et le sentiment : il ne s'agit pas de stimuler n'importe quelle sensation et il faut voir pour éprouver. Ici, nous pouvons établir un lien entre les porcelaines (objets de décoration précieux, luxueux, signe de richesse et de confort bourgeois) et le monde de l'enfance. Le personnage « réagit » à la façon des chiens de Pavlov, et le sentiment subjectif qu'Emma pense éprouver n'est qu'une « réponse » à une série de stimuli, le stimulus visuel déclenché par des objets étant ici dominant (comme chez l'auteur d'ailleurs, à ceci près que Flaubert n'est jamais la dupe d'un stimulus, tant il se connaît bien). Certes, on n'a pas besoin de ce passage pour montrer que le sentiment maternel est inexistant chez Emma : Berthe n'est qu'une image parmi d'autres (une poupée de porcelaine ?). Cependant, il nous semble que la figure de la fillette, Berthe ici, et toutes les autres visions d'enfants dans les œuvres, questionnent nos propres réactions et nos propres sentiments : quelles sont les composantes sensorielles et émotionnelles qui président aux sentiments subjectifs à l'égard des enfants ? Le *Dictionnaire des Idées reçues* contient l'article « enfants » : « Affecter pour eux une tendresse lyrique – quand il y a du monde » dit Flaubert⁶⁹⁸. Il y a une grande différence, par exemple, entre ce que provoque la vision d'un garçonnet ou la vision d'une fillette, et à chaque fois, Flaubert met en œuvre des « déclencheurs », si nous pouvons nous permettre ce terme. Dans le cours de nos travaux, nous reviendrons aussi sur une scène très significative dans *Bouvard et Pécuchet*, la scène de l'accouplement des paons, dans le jardin de la ferme de Gouy : la vision de Victorine sur l'herbe et dans les marguerites attendrit Madame Bordin et Bouvard, mais ce sentiment d'attendrissement est entièrement préparé par une combinaison de perceptions qui sont autant de stimulations, la petite fille sur l'herbe étant le tableau fini de quelque chose, un point culminant placé en aboutissement d'une série d'étapes par lesquelles passe le corps.

Comment agissent les stimuli visuels et quel est leur rôle ? Pour Flaubert, l'essentiel consiste à filtrer le réel pour en rendre compte artistiquement : tamiser, épurer ou clarifier le réel en grossissant un détail et non un autre sont autant de stratégies qui permettent de travailler

⁶⁹⁸ *Dictionnaire des Idées reçues*, O.C.V, p.1155. Par ailleurs, dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet le 6 juillet 1852, en pleine rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert condamne la prostitution de l'art et du sentiment, les exhalaisons d'âme et le lyrisme, qu'il accuse de charlatanisme : la passion ne fait pas les vers et « plus vous serez personnel plus vous serez faible » écrit-il. « Sont de même farine ceux qui vous parlent de leurs amours envolés, de la tombe de leur mère, de leur père, de leurs souvenirs bénis, qui baisent des médailles, pleurent à la lune, délirent de tendresse en voyant des enfants [c'est nous qui soulignons], se pâment au théâtre, prennent un air pensif devant l'Océan. Farceurs ! farceurs ! et triples saltimbanques ! qui font le saut du tremplin sur leur propre cœur pour atteindre à quelque chose. » (*Corr.II*, p.128.) C'est bien là le drame d'Emma : plus saltimbanque qu'artiste, elle est affectée de tous les défauts énumérés par Flaubert...

sur les stimuli d'un personnage pour mettre au jour sa psychologie⁶⁹⁹. La fascination qu'exerce le chatoiement de la lumière sur les porcelaines de l'étagère, provoquant une sensation des plus agréables d'abord, se transforme et s'achève ensuite par les pleurs d'Emma dans un épanchement de tendresse à l'égard de Berthe qui a le bout des oreilles sales, et qu'elle renvoie à sa bonne. Autrement dit, dans cette scène, la lumière colorisant les porcelaines, à l'instar des verres de couleur, agit comme une magie transformant le monde – la magie des objets qui influencent la psychologie d'Emma depuis son enfance – mais, si elle procure un certain bonheur fugace à Emma, l'ennui reste, au fond, le même. Si nous poursuivons l'analyse du passage, nous constatons qu'en plus du rayon de soleil d'avril (nous sommes au printemps, saison symbolique du renouveau : le printemps de l'année précédente avait conduit Emma à chercher un dérisoire réconfort auprès de l'abbé Bournisien), le feu brûle : la deuxième sensation d'Emma est celle de la chaleur procurée par les flammes de la cheminée. La sensation tactile de la chaleur est doublée de celle de la douceur : l'œil du lecteur voit les pieds d'Emma dans des pantoufles *au travers desquelles*⁷⁰⁰ elle ressent la douceur du tapis. Puis une nouvelle sensation visuelle lui parvient, de façon globale, le jour est « blanc », clair et lumineux : l'à-plat de couleur neutre prépare la vision de Berthe sur la couleur de l'herbe. Plongée ensuite dans une agréable sensation de tiédeur amollissante⁷⁰¹, propice à la réceptivité sensorielle, elle entend les rires de Berthe.

⁶⁹⁹ Du reste, dans les brouillons de *Madame Bovary*, nous trouvons cinq versions (dont aucune ne sera retenue dans le texte définitif) d'un épisode qui a fait couler l'encre de la critique : il s'agit du regard d'Emma à travers des « verres de couleur ». Dans la nuit du bal à la Vaubyessard, Emma, insomniaque, se promène dans le parc du château, elle découvre une maisonnette, y entre et regarde la campagne « par les verres de couleur » qui étaient déposés « en petits carreaux les uns près des autres, et alternés avec des verres blancs sur les trois fenêtres. » Les différentes versions de cet épisode montrent Emma faire l'expérience de visions de la campagne dont les atmosphères changent en fonction des couleurs au travers desquelles elle la regarde : le bleu inspire la tristesse, le jaune est joyeux (mais dans une autre version, il donne un caractère étouffant au paysage) : il rend le gazon plus clair et l'atmosphère s'illumine, le vert confond tout, et le rouge qui transforme les plates-bandes en mares de sang caillé lui fait peur. L'expérience du monde vu à travers des verres de couleur a été vécue par l'auteur lui-même et il utilise cette expérience personnelle pour son personnage, auquel il communique cette propension à se faire « voyant » pour transformer le monde. L'onirisme du voyant ne débouche pas, hélas, sur une modification complète de la réalité : malgré la beauté des porcelaines, la joie et les rires de l'enfant sur le gazon, l'ennui restera le même. Ainsi l'explique Flaubert dans une lettre datée du 7 juin 1844 et adressée à Louis de Cormenin, il écrit : « Connaissez-vous l'ennui ? non pas cet ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. Ah, je vous plains si cette lèpre-là vous est connue. On s'en guérit parfois, mais un beau jour on se réveille souffrant plus que jamais. Vous connaissez ces verres de couleurs qui ornent les kiosques des bonnetiers retirés. On voit la campagne en rouge, en bleu, en jaune. L'ennui est de même. Les plus belles choses vues à travers lui prennent sa teinte et reflètent sa tristesse. » (*Corr.I*, p. 208-209.) Voir également *Appendices de « Madame Bovary »*, éd. Jeanne Bem, « Les verres de couleur », *O.C.III*.

⁷⁰⁰ C'est nous qui soulignons.

⁷⁰¹ Comme quand elle se promène à cheval avec Rodolphe, juste avant qu'elle ne succombe dans ses bras : « À côté, sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède ». (*Madame Bovary*, *O.C.III*, p.290.)

Que se passe-t-il alors ? Par l'art subtil de l'ellipse, à la façon d'un cinéaste qui conduit le regard du spectateur par le découpage des plans de caméra, Flaubert nous fait voir ce que voit Emma, sans que nous l'ayons d'ailleurs vue se mettre à la fenêtre⁷⁰². Nous devinons en effet qu'Emma est attirée par les rires, et qu'elle regarde depuis la fenêtre son enfant dans le jardin : elle découvre alors le tableau qui nous occupe, la fillette sur le gazon. Du tableau impressionniste qui fait palpiter les touches de couleur sur les porcelaines à l'intérieur, nous passons au deuxième tableau, à l'extérieur cette fois, et nous voyons un plan d'ensemble : Berthe entre deux personnages, la servante Félicité et Lestiboudois chargé d'entretenir le jardin des Bovary. Berthe, à cette époque dans le récit, est âgée de deux ans. Flaubert nous dit, et c'est la première image de Berthe dont le lecteur dispose dans cet ensemble : « la petite fille se roulait alors sur le gazon, au milieu de l'herbe qu'on fanait ». C'est donc une toute petite fille qui occupe le centre et qui force l'attention : Flaubert la pose « au milieu » de l'herbe coupée que Lestiboudois retourne pour la sécher. Aux miroitements de la lumière sur les porcelaines, succèdent les éparpillements et la pulvéulence des brins d'herbe au grand air, taches impressionnistes encore, caractérisées par la dispersion et la dissémination autour du corps de l'enfant sur la surface verte du gazon. Flaubert, célébré, on le sait, par Proust pour son « éternel imparfait⁷⁰³ », propose d'abord un imparfait très classique d'arrière-plan informationnel et descriptif : la fillette « se roulait alors » sur le gazon. Notons, du reste, que se rouler dans l'herbe est un comportement enfantin très instinctif en même temps que l'expression d'une force vitale et d'une certaine joie de vivre : mère et fille, ou adulte/enfant, sont ici en opposition totale de tempérament. Et l'imparfait nous fait voir deux tableaux antithétiques : celui d'une rêveuse nostalgique et silencieuse, enfermée à l'intérieur, et celui d'une enfant joueuse et libre, en pleine nature. Flaubert écrit, après un point-virgule qui termine un premier syntagme : « le jour était blanc, l'atmosphère tiède, et elle entendit son enfant (...) ». Madame Bovary est donc tirée de sa rêverie par les rires de Berthe. Nous pouvons nous arrêter ici sur l'usage très personnel que fait Flaubert de la conjonction « et » dont Proust a montré qu'elle assume une double fonction : une fonction de suture, et une fonction prosodique⁷⁰⁴. Cet usage bizarre du « et » est un des signes distinctifs du style de l'écrivain. On s'attendrait ici à ce que la conjonction introduise un

⁷⁰² Le thème de la fenêtre est récurrent dans *Madame Bovary*, mais il est aussi présent dans des œuvres qui précèdent. Par exemple, dans *Par les champs et par les grèves*, Flaubert nous donne une explication très claire du symbole contenu par la fenêtre : « Ah ! de l'air ! de l'air ! de l'espace encore ! puisque nos âmes serrées étouffent et se meurent sur le bord de la fenêtre, puisque nos esprits captifs, comme l'ours dans sa fosse, tournent toujours sur eux-mêmes et se heurtent contre ses murs, donnez au moins à mes narines le parfum de tous les vents de la terre ! laissez s'en aller mes yeux vers tous les horizons ! » (*Par les champs et par les grèves*, p.99.) La fenêtre est frontière, une sorte de lieu intermédiaire entre l'emprisonnement et la liberté, mais que l'on ne franchit pas.

⁷⁰³ Proust Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1920, p.72-90.

⁷⁰⁴ Ibidem, p.72-90.

troisième élément exprimé logiquement à l'imparfait. Mais l'énumération descriptive qui commence par la blancheur du jour puis la tiédeur de l'atmosphère (sensations visuelle et tactile), se termine par l'image d'Emma percevant tout à coup des sons.

Ce qui importe à Flaubert, ce n'est pas de suivre une certaine logique grammaticale mais bien d'assurer une continuité dans « le rendu de sa vision » comme dirait Proust. L'attention est déviée sur Emma et sur son enfant, dont la présence sonore opère une relance du récit au lieu de clore la période énumérative, ce qui génère une certaine tension suspensive. Du point de vue du sens, Emma sort de son état hypnotique parce que les rires de Berthe la « réveillent » en quelque sorte, ce qui s'exprime du point de vue formel par l'incongruité extraordinaire du « et ». Le passé simple de premier plan exprime bien ici l'interruption subite d'une forme d'état d'hypnotique du personnage, et sa grande réceptivité aux sensations que procure l'environnement ; Emma peut alors voir sa fillette, mais tout ce qui précède la force à la voir *autrement, comme pour la première fois*⁷⁰⁵. Alors, sans explication aucune de la part de l'auteur, une autre image, assez énigmatique, s'impose à nous. En effet, nous voyons Berthe pratiquer un autre jeu qui n'a rien à voir avec le premier et qui contrarie l'imparfait d'arrière-plan exprimant la première action décrite :

Elle était couchée à plat ventre, en haut d'une meule. Sa bonne la retenait par la jupe. Lestiboulois ratissait à côté, et, chaque fois qu'il s'approchait, elle se penchait, elle se penchait en battant l'air de ses deux bras.

En quoi consiste le jeu de Berthe ? Nous la voyons au sommet d'un monticule, prête à prendre son envol, en redondance avec les herbes qui volètent. Ici, les imparfaits ont plutôt une valeur itérative, tout en exprimant une action de premier plan, action sur laquelle le lecteur est forcé de se concentrer et dont il imagine le mouvement. Il est intéressant de constater qu'ici, la fonction complexe des imparfaits est aussi de terminer un arrière-plan par une ellipse pour fixer une action dans un autre tableau : la petite fille a changé de jeu, elle a quitté le sol. Au sommet d'une meule cette fois, elle joue à se laisser tomber en agitant les bras, pour éprouver une sensation de vertige, laquelle est tempérée puisqu'elle est retenue par la jupe (appréciations en outre la valeur évocatrice du rythme par la réitération de l'expression « elle se penchait, elle se penchait ! »). Berthe joue de l'instabilité, dans un élan qui peut être mis en rapport avec celui que pratiquait son père, Charles, dans son enfance, quand il se pendait aux cordes des cloches

⁷⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

de l'église du village⁷⁰⁶ ; en effet, dans la mécanique minutieuse qui préside à l'organisation du roman, Flaubert ne manque pas d'observer une implacable logique dans l'atavisme entre le père et sa fille. Flaubert énonce-t-il une loi de l'hérédité, comme le feront plus tard Zola et les naturalistes ? Voici comment il décrit les occupations de Charles enfant :

Il suivait les laboureurs, et chassait, à coups de mottes de terre, les corbeaux qui s'envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, courait dans les bois, jouait à la marelle sous le porche de l'église, les jours de pluie, et, aux grandes fêtes, *suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée*⁷⁰⁷.

Nous pourrions ajouter, par parenthèse, que le fait de se suspendre au bout d'une corde avait déjà été exploité par Flaubert, dans le texte de jeunesse que nous avons présenté dans notre introduction : *Smar*. En effet, c'est Yuk, le dieu du grotesque, qui se suspend dans l'air, qui se balance comme un enfant espiègle, et qui incarne, par le fait même, le ridicule et la farce au cœur de la situation :

Smar tout à coup vit Yuk se berçant, en riant et en se tordant dans les convulsions d'un rire immense, à une longue corde qui partait du ciel et descendait jusqu'à l'enfer⁷⁰⁸.

De même, dans la deuxième partie du roman, au chapitre 6, dans la scène de ses adieux à Emma, Léon déclare qu'il voudrait bien embrasser Berthe :

[...] et la servante amena Berthe, qui secouait au bout d'une ficelle un moulin à vent la tête en bas⁷⁰⁹.

Un objet suspendu en l'air, au bout d'une ficelle, maintenu la tête en bas : que de signes du vertige de la chute pour symboliser un personnage que détermine l'infortune de sa destinée, et que l'on voit maintenant mouliner l'air de ses deux bras depuis le sommet de la meule comme si elle allait se jeter dans le vide ! Mais nous pourrions tout aussi bien voir dans ces jeux de suspension et de balancement le symbolisme du temps : Charles, Berthe, et Yuk deviennent des balanciers d'horloge et rappellent le caractère inéluctable de l'écoulement du temps, autres allégories pour la vanité du monde et de l'enfance... Berthe joue donc à éprouver la sensation de vertige. À plat ventre sur la meule, elle a la tête en bas, ou tout du moins, on le suppose, et par cette activité d'enfant qui répond au désir primitif de s'ébattre, Berthe invente un jeu de

⁷⁰⁶ Charles et Berthe sont des enfants marqués par la chute. Nous étudions plus loin la figure des enfants « qui tombent », à l'opposé de ceux qui grimpent : le symbolisme de l'ascension contraire à celui de la chute est exploité par Flaubert dans la description du comportement des enfants.

⁷⁰⁷ *Madame Bovary, O.C.III*, p.155. (C'est nous qui soulignons).

⁷⁰⁸ *Smar*, p. 594.

⁷⁰⁹ *Madame Bovary*, p.254.

plein-air qui cumule en lui-même des caractéristiques particulières. C'est d'abord une « *paidia* », un jeu libre et volontaire, sans règle, spontané, exubérant et tumultueux, un amusement, source de joie et de rire⁷¹⁰, une pure dépense d'énergie, isolée du reste de l'existence dans une surface qui est tout à coup extraite du quotidien connu, une sorte de « lieu-limite », avec une frontière entre le dedans et le dehors : le gazon est devenu la scène du jeu. Nous l'avons vu plus haut, Flaubert utilise fréquemment l'expression « rond de gazon », ce qui permet de donner des limites circulaires au territoire idéal de l'enfance et de ses jeux. Il semble que ce soit précisément ce que Flaubert demande au gazon, quand il y pose la figure de la fillette : être un espace clos, sacré (un « *templum* » antique pour entrer en correspondance avec le Grand Pan?), un lieu qui mêle l'« *hortus conclusus* », le « *locus amoenus* » et l'« *hortus voluptatis* »⁷¹¹ ! Le jeu de Berthe n'est pas sans « *alea* » pourtant, car les mouvements de Lestiboulois qui fane suscitent une attente stimulant un frisson à chaque fois : Berthe attend cette décision du sort comme dans une libre improvisation d'une règle de jeu, Lestiboulois ayant un rôle à y jouer. Pour ce qui la concerne, Félicité maintient la petite dans l'emportement vertigineux de la sensation de chute, « *ilinx* »⁷¹² sans danger cependant puisqu'elle la retient.

En résumé, Flaubert nous montre une cérémonie qui célèbre la vie même, une nouvelle *Infantia* (ou *Innocentia*) qui s'impose comme l'allégorie d'un âge d'or. Aussi, à la lumière de ce passage, pouvons-nous mieux comprendre le souhait qu'il formule pour la petite Henriette, fille de sa maîtresse Louise Colet, dans une lettre qu'il lui adresse le 29 août 1847 :

« Tu vas aller à la campagne avec Henriette. Je pense souvent à cette enfant. Il me semble qu'elle m'est quelque chose et que je lui suis un peu parent. *Je lui souhaite de grands gazons et des papillons*⁷¹³. »

Les « grands gazons et les papillons » ne sont ni plus ni moins que les attributs du territoire de l'enfance, image visuelle d'un éden qui produit une impression (éprouvée par l'auteur) et qui exige d'être retrouvée, voire revécue, par le lecteur (Louise Colet dans le cas de la lettre, et sa fille pour laquelle se formule le souhait). Qui n'aurait pas vu une fois déjà dans son existence des gazons et des papillons ? Le gazon devient, sous la plume de Flaubert, le terme fondateur d'une isotopie possible du concept de bonheur. Ainsi Berthe est-elle pour un

⁷¹⁰ L'*ilinx* désigne la catégorie des jeux qui procurent la sensation de vertige. Nous nous référons ici aux catégories du jeu mises en lumière par Roger Caillois dans *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Paris, 1967, p.36.

⁷¹¹ La fillette sur le gazon serait le symbole de l'harmonie intime de l'être avec le milieu ambiant, l'accord de l'enfance insouciante et innocente avec le paradis de la nature, le « vert paradis des amours enfantines », dans un extraordinaire amour instinctif de la vie, en pleine jouissance du présent, de l'instant saisi, de la minute, gangue « Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or », pour reprendre Baudelaire. (*Les Fleurs du mal*, « Moesta et Errabunda » et « L'Horloge »)

⁷¹² Roger Caillois, *op.cit.* p.83.

⁷¹³ *Corr.I*, p.469. C'est nous qui soulignons.

instant un personnage qui symbolise à son insu la joie de vivre aux yeux d'Emma. À l'évidence, en contemplant sa fille, Emma, qui a voyagé dans le passé grâce à la lettre de son père, voyage encore au pays de l'enfance, le lieu du passé bienheureux étant devenu le lieu du présent. Nul doute alors qu'elle désire excessivement jouir de ce qu'elle voit, mais il lui faut en jouir par le contact de son corps avec le corps de Berthe qu'elle veut absolument étreindre : la vue stimule le désir d'une sensation tactile. Pourquoi ?

Chez Flaubert, en règle générale, la vue d'un enfant (qu'il joue dans la nature ou non) génère une émotion agréable en ce sens que cela favorise une impression de bien-être en même temps qu'un sentiment d'attendrissement ; en somme, voir un enfant fait du bien⁷¹⁴. Si nous en croyons sa nièce Caroline, Flaubert lui-même se montrait apte à ressentir amplement ces impressions et à en être pleinement ému :

Sa mère lui transmettait l'impressionnabilité et cette tendresse presque féminine qui débordait souvent de son grand cœur et mouillait parfois ses yeux à la vue d'un enfant⁷¹⁵.

Que la vue d'un enfant puisse procurer une sensation de plaisir, Flaubert l'écrit très tôt. Dans le drame *Loys XI*, le roi, affaibli et en proie au remords à cause des crimes qu'il a commis, pense à son fils et se confie au médecin Coitier :

LOUIS XI : Et puis chaque jour je suis plus triste, j'ai un fils, n'est-ce pas Coitier ?

COITIER : À Amboise.

LOUIS XI : Il me hait peut-être, mais je veux le voir ; tu entends, Coitier ? Tu diras à quelqu'un de l'aller chercher avant peu.

COITIER : Oui Sire.

LOUIS XI : *Cela me fera du bien de voir ce jeune enfant*⁷¹⁶. Il a douze ans, n'est-ce pas ? il est encore pur, sans amertume et sans fiel ; mais peut-être, lui, aura-t-il peur de ma figure amaigrie et de mon front pâle⁷¹⁷.

Ou encore dans *Smar*, les paroles de l'ermite :

[...] et ces petits enfants, comme je les embrasse avec plaisir⁷¹⁸!

⁷¹⁴ Montaigne exprimait cette idée dans les *Essais* : « [...] et le plus communément nous nous sentons plus émus des trépiglements, jeux et niaiseries de nos enfants, que nous ne faisons après de leurs actions toutes formées, comme si nous les avions aimés pour notre passetemps, comme des guenons, non comme des hommes. » *Essais*, livre II, chapitre VIII, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962, p.366.

⁷¹⁵ Caroline Franklin-Grout, *Souvenirs intimes*, PUR, 1999, p.139-140.

⁷¹⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷¹⁷ *Loys XI, ODJ*, p.369.

⁷¹⁸ *Smar, ODJ*, p.541.

La vision positive des enfants peut s'avérer être aussi dispensatrice de soulagement. Dans le récit du voyage que Flaubert fait en Corse (automne 1840), nous en trouvons une indication significative. En effet, le jeune bachelier, accompagné du docteur Cloquet, doit rejoindre le village d'Isolaccio :

Enfin au détour d'une petite colline, nous aperçûmes des champs enclos de haies et nous entendîmes des chiens japper, et bientôt nous arrivâmes au village.

La maison du fils du capitaine, où nous devions loger, se trouve la dernière du pays. À la voir extérieurement, avec toutes ses vitres cassées, et ses sombres murs gris, je présumais un triste gîte ; mais deux gros enfants joufflus et bruns, qui vinrent embrasser leur grand-père à la descente de cheval, nous montrèrent à leur bon air et à leurs vêtements propres que mes prévisions étaient injustes, et je me sentis alors soulagé de tout l'espoir d'un bon dîner et d'un bon lit⁷¹⁹.

Les « deux gros enfants joufflus », par leur apparence, et notamment leurs joues bien rondes, témoignages de leur santé, signalent qu'ils sont bien nourris, donc que la nourriture est abondante : ils offrent, si l'on veut, des preuves extérieures de richesse, lesquelles viennent contredire la première impression de Flaubert, à la vue du délabrement de la demeure. Ce sont les enfants qui tiennent lieu de phénomène observable et qui servent de présage heureux : l'embonpoint, le comportement tendre à l'égard de l'aïeul, la propreté des vêtements, l'expression et la physionomie agréables sont autant de marques probantes que les voyageurs seront bien logés. En définitive, nous pourrions dire que les enfants incarnent et manifestent l'idée de bonheur et de prospérité.

Par ailleurs, dans *Les Mémoires d'un fou*, le narrateur raconte le souvenir qu'il a de son enfance, et du bien qu'il faisait aux pauvres quand il les gratifiait d'une aumône. L'enfant a eu conscience qu'en pratiquant la charité, il faisait le bien, mais se faisait également du bien :

Je me souviens que tout enfant j'aimais à vider mes poches dans celles du pauvre, de quel sourire ils accueillaient mon passage et quel plaisir aussi j'avais à leur faire du bien⁷²⁰.

Nous pourrions reprendre un exemple déjà cité, mais qui nous montre ici que Flaubert peut imaginer le plaisir que sa mère aurait à regarder la petite Caroline jouer sur le gazon, image qui, parce qu'elle offre un réconfort à la mère, devient une consolation pour le fils :

⁷¹⁹ *Pyrénées-Corse*, ODJ, p.711.

⁷²⁰ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, chapitre VI, p.478.

Mais ce que je vois le plus, c'est toi, pauvre chérie, toute seule dans cette grande maison et dans ce grand jardin, regardant jouer la petite qui court et halète sur le gazon⁷²¹.

Même si Flaubert imagine sa mère la mine triste, voir la petite fille s'ébattre sur l'herbe est entendu comme une compensation possible. Et encore, le 16 mars 1866, dans une lettre qu'il adresse à sa nièce Caroline, il écrit :

Si tu t'ennuies trop, en faisant beaucoup de bassesses tu pourrais arriver à te faire inviter chez Saint-André !!! Ou bien va un peu à Ouveille. La société des enfants t'amusera. Rien n'est charmant comme la famille à la campagne !

C'est, dans la correspondance qu'il entretient avec George Sand âgée et grand-mère, qu'il écrit, le 27 novembre 1866 :

Adieu, tâchez de vous tenir en sérénité. Vous allez revoir bientôt votre petite-fille. Cela vous fera du bien⁷²².

Et dans une lettre du mois suivant, Flaubert demande confirmation :

Eh bien, chère Maître, allez-vous mieux depuis que vous êtes à Nohant ? Quelle maladie avez-vous d'abord ? Qu'est-ce ? La vue de votre petite Aurore a dû vous faire du bien⁷²³ ?

Et quelques années plus tard, le 13 mars 1869, il énonce la même idée, toujours à la romancière, suite à la mort du poète Calamatta⁷²⁴ :

Comme je plains votre pauvre belle-fille, Maurice, et vous ! Donnez-moi de leurs nouvelles quand ils seront revenus ! Le voyage aura été une diversion, et la vue des petits enfants, au retour, leur fera du bien. Ce sera comme un cadeau⁷²⁵.

Nous pourrions tout aussi bien citer l'exemple d'une sorte de plaisir à voir une famille, plaisir ressenti par la mère Liébard, dans *Un cœur simple*, quand arrivent à la ferme de Toucques Madame Aubain, Félicité et surtout les enfants qui ont l'avantage de susciter des commentaires, que Flaubert rapporte entre guillemets :

La mère Liébard, en apercevant sa maîtresse, prodigua les démonstrations de joie. Elle lui servit un déjeuner où il y avait un aloyau, des tripes, du boudin, une fricassée de poulet, du cidre mousseux, une tarte aux compotes et des prunes à l'eau-de-vie, accompagnant le tout de politesses à Madame qui paraissait en meilleure santé, à Mademoiselle devenue « magnifique », à M. Paul singulièrement « forci »,

⁷²¹ *Corr.I*, p.623.

⁷²² *Corr.III*, p.566.

⁷²³ *Corr.III*, p.581.

⁷²⁴ Le poète italien Calamatta était le père de la femme de Maurice, le fils de George Sand, lui-même père de deux fillettes.

⁷²⁵ *Corr.IV*, p.29.

sans oublier leurs grands-parents défunts que les Liébard avaient connus, étant au service de la famille depuis plusieurs générations⁷²⁶.

La vue d'un enfant fait donc incontestablement « du bien ». Or, Emma est un personnage qui ne peut se contenter de la seule vue de son enfant pour s'en satisfaire. Toutes les sensations qu'elle perçoit par la vue débouchent sur la recherche de sentiments et de jouissances autres à éprouver. C'est là son erreur, et ce qui cause sa frustration d'une certaine façon. Pourquoi ce désir impatient de satisfaction fait-il son malheur ? Pour le savoir, il faut comprendre le processus à l'œuvre dans l'établissement des rapports entre sensations et sentiments, et c'est la scène du jeu de Berthe sur le gazon qui décrit ce processus, la figure de l'enfant servant une nouvelle fois de médiation. Pour comprendre ce fameux processus psychologique, nous devons d'abord nous appuyer sur la correspondance de l'auteur, laquelle a le mérite de nous donner des indices éclairants, puisque Flaubert décrit finement ce qui se passe en lui suite à un stimulus visuel. En effet, dans une lettre adressée à Alfred le Poittevin, le 15 avril 1845, Flaubert raconte qu'il s'est promené à Arles, dans les arènes et sur le théâtre, et qu'il a eu l'opportunité de rencontrer une prostituée (« une garce du boxon » écrit-il) avec laquelle il « cause », mais refuse catégoriquement de monter dans une chambre de la maison close : « Je ne voulais pas sortir de la poésie (à Avignon même j'avais causé dans la rue avec ces dames)⁷²⁷. » Ce qui signifie que les sensations éprouvées par la vision lors d'un échange verbal étaient suffisamment intenses pour conférer à l'événement vécu une force poétique telle que toute interruption ou tout changement eût été dommageable et eût rompu le charme poétique du tableau initialement perçu, tableau que Flaubert veut conserver intact. Dans le même ordre d'idées, le 13 mars 1850, il adresse une lettre détaillée à Louis Bouilhet resté à Rouen, depuis la cange sur laquelle il remonte le Nil, à douze lieues au-delà de Syène. L'auteur raconte son voyage et s'enorgueillit ironiquement d'avoir fait, à Keneh, « quelque chose de convenable⁷²⁸ » : Maxime Du Camp et lui avaient mis pied à terre pour s'approvisionner, et, marchant tranquillement dans les bazars en respirant l'odeur de santal, ils tombent « dans le quartier des garces⁷²⁹ ». Là : « des femmes debout, ou se tenant assises sur des nattes⁷³⁰ », et des robes, bleu-ciel, jaunes, blanches, rouges, « larges vêtements qui flottent au vent chaud⁷³¹ », et « des senteurs d'épice avec tout cela ; et sur leur gorges découvertes de longs colliers de

⁷²⁶ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.224.

⁷²⁷ *Corr.I*, p.224.

⁷²⁸ *Corr.I*, p.604.

⁷²⁹ *Corr.I*, p.605.

⁷³⁰ *Corr.I*, p.605.

⁷³¹ *Corr.I*, p.605.

piastres d'or, qui font que, lorsqu'elles remuent, ça claque comme des charrettes⁷³² ». Passons les détails de la description, car ce qui nous intéresse ici est plutôt la réaction de Flaubert : la « chose convenable » (un bel effort de volonté de sa part, si l'on en croit d'autres lettres de l'écrivain) qu'il s'enorgueillit d'avoir faite est tout bonnement d'avoir résisté à la tentation de jouir de ces femmes-sirènes qui l'appelaient et voulaient l'entraîner dans leurs maisons. Flaubert déclare avoir fait exprès de ne pas céder au désir de toucher les corps, par parti pris, afin de « garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en [lui] ⁷³³ ». Aussi Flaubert quitte-t-il le lieu « avec un grand éblouissement ⁷³⁴ » qu'il peut donc conserver tel quel en l'esprit : il n'y aura pas d'autres souvenirs. S'il eût succombé à la promesse d'un plaisir acheté à une prostituée, il eût, explique-t-il, atténué la splendeur de cette image en y superposant une autre. D'autres sensations seraient venues altérer la première, et l'écrivain a préféré garder, en sa mémoire, le tableau sublime représentant les femmes de Keneh dans le chatolement dynamique des couleurs. Car l'artiste doit se faire et rester œil, il doit savoir voir d'une « acuité visuelle supérieure⁷³⁵ » puisque c'est la sensation visuelle qui prime et préside à la création littéraire. Tableau et sensation sont effectivement liés :

Quand on écrit on sent ce qui doit être, on comprend qu'à tel endroit il faut ceci, à tel autre cela. On se compose des tableaux qu'on voit, on a en quelque sorte la sensation qu'on va faire éclore⁷³⁶.

« Se composer des tableaux », se créer des sensations, voilà la tâche de l'écrivain : il s'agit de voir et saisir un élément dans sa force matérielle, de le poser face à soi, et de l'envisager dans ses valeurs multiples, pour que l'œil de l'esthète, de l'artiste, en permette une reproduction objective et détachée, impersonnelle ; « Tableau » : on sait que Flaubert utilise souvent ce terme pour désigner « un passage unifié et relativement bref au sein d'une œuvre, à mi-chemin entre la description (le tableau comme image) et le segment narratif (le tableau comme récit)⁷³⁷ ». Flaubert se fait donc peintre, et si la couleur et les lignes du dessin ont le pouvoir de rendre présent ce que la peinture représente (*Ut pictura poesis*), le poète de la prose utilise, lui, le

⁷³² *Corr.I*, p.605.

⁷³³ *Corr.I*, p.605. Dans ses notes de voyage, Flaubert écrit : « je m'interdis toute espèce d'acte pour que la mélancolie de ce souvenir me reste mieux, et je m'en vais. »

⁷³⁴ *Corr.I*, p.605.

⁷³⁵ Juliette Azoulai, « « L'œil hors de la tête » », Arts et savoir [En ligne], 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 25 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/aes/1035>; DOI : <http://doi.org/10.4000/aes.1035>, p.2.

⁷³⁶ *Cahier intime de 1840-1841*, ODJ, p.732.

⁷³⁷ Isabelle Daunais, article « Tableau », *Dictionnaire Flaubert*, sous la direction de Gisèle Séginger, éd. Champion Classiques, série « Références et Dictionnaires », Paris, 2017, p.1607.

pouvoir des mots pour montrer le monde, car celui-ci demande traduction du langage qu'il parle de lui-même.

Préférer ici le seul plaisir de voir, regarder, contempler, et observer la petite Berthe qui bat des bras sur la meule de foin, à tout autre plaisir qui serait susceptible d'abîmer une vision dont l'esthétique est suffisamment riche et pleine pour n'exister que par et pour elle-même, c'est le propre de l'artiste, pas du personnage. L'artiste, selon Flaubert, jouirait du tableau en esthète : il apprécierait la configuration extérieure formelle de l'enfant sur la meule et le mouvement de la vie, il verrait des oppositions entre les formes, les masses, il fixerait les gammes chromatiques de la lumière, et, musicien, son oreille serait sensible aux sonorités chantantes des rires de Berthe. Le style de Flaubert pour décrire les jeux de la fillette sur le gazon rend bien compte de cette sensibilité d'esthète dont témoigne sa prose. Mais au contraire de l'artiste-auteur qui, par exemple, conserve intactes les sensations perçues face aux prostituées de Keneh, Emma désire jouir le plus vite possible de Berthe en ajoutant à ses premières sensations la sensation tactile : il faut qu'elle ait immédiatement un contact physique avec sa fille. Et ce contact peau à peau fait déborder la sentimentalité : une sentimentalité exacerbée, fausse, contre laquelle Flaubert nous met toujours en garde dans son œuvre car la vérité, si elle existe, n'est pas celle du sentiment. Aussi, quand Emma croit éprouver le sentiment maternel, c'est uniquement parce que les relations qu'elle entretient avec son environnement la prédisposent à éprouver un débordement sensoriel qui la submerge. Son drame, c'est qu'elle n'est pas artiste : elle confond les sensations avec le sentiment, sans prendre garde aux effusions mensongères. Dans son désir d'éprouver coûte que coûte, elle va faire de Berthe un objet de consommation, et ordonne que Félicité la lui amène. Voici d'ailleurs comment Flaubert expliquait le comportement de son personnage, dans le fameux chapitre consacré à l'enfance et à l'éducation d'Emma :

Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, – étant *de tempérament plus sentimentale qu'artiste*⁷³⁸, cherchant des émotions et non des paysages⁷³⁹.

Alors, avide du « profit personnel » qu'elle peut tirer de l'événement, Emma va briser cette joie d'enfant, ordonnant les « arrêts de jeu » pour embrasser sa fillette. Paradoxalement, en interrompant le jeu et sa grâce, en protestant de son amour pour Berthe, Emma nous assure du contraire : elle ne manifeste aucune empathie à l'égard de la fillette puisqu'elle la prive du

⁷³⁸ C'est nous qui soulignons.

⁷³⁹ *Madame Bovary*, p.181.

plaisir du jeu entre Félicité et Lestiboudois. La toilette qui suit, parce que le bout des oreilles est sale, nous apparaît comme incongrue parce qu'injustifiée, l'épanchement étant d'ailleurs de courte durée puisqu'il débouche sur le renvoi à la bonne, « ébahie » de cette tendresse excessive, inopportune, voire absurde. Emma est « rentrée de voyage » à l'improviste, semble-t-il, et elle s'est immiscée dans le jeu de Berthe pour y jouer aussi, mais en changeant totalement les règles, afin d'en tirer, égoïstement, un bénéfice pour elle-même. Sans en avoir conscience, elle joue alors le drame de la mère aimante de retour après une absence, mais le sentiment étant faux, elle abandonne la pauvre petite Berthe à son sort. Le sentiment maternel s'évanouit, comme s'est évanouie Emma le jour où elle a mis son enfant au monde. Revenue à une sorte de moralité en nettoyant le bout des oreilles sales de Berthe – la saleté, la souillure, le défaut qu'elle observe sur sa fille constituant une preuve symbolique de la faute commise⁷⁴⁰, puisque, occupée par l'adultère, elle néglige sa petite fille – Emma est vite repue et s'ennuie, comme si, les sensations étant épuisées, elle renonçait à cet enfant-objet pour convoiter autre chose.

Quoi qu'il en soit, Berthe sur la meule de foin, tableau embelli au cœur de la banalité du quotidien, tableau plein et entier, image mythique de la vie facile et joyeuse, légère, gracieuse, lumineuse, est un détail paradoxalement anodin et crucial dans l'ordre narratif : l'événement contribue à transformer la trajectoire d'Emma. Aussi, dans la suite du roman, elle confirme son repentir, se détache de son amant Rodolphe, et, désirant faire de Charles un homme à admirer, elle l'incite à pratiquer l'opération du pied-bot suggérée par Homais.

2.2.3. Carnet de croquis littéraires, esquisses et portraits.

Il s'agit donc, pour Flaubert, de glorifier la grâce enfantine, de glorifier l'enfant, son insouciance, son émerveillement permanent et prolongé de tout, son absence de pudeur et de retenue⁷⁴¹, sa bonne humeur permanente, sa liberté et son mépris des contraintes... Cet ensemble de qualités propres à l'enfant exerce une séduction dont il est difficile de se défaire, car ces images d'enfants donnent l'illusion que la vie est facile et douce, et que rien ne peut détruire son harmonie. En témoigne un bel exemple dans *Les Mémoires d'un fou*, quand le

⁷⁴⁰ La marque probante que Berthe est une enfant mal tenue a exigé une remise en ordre qui passe par la toilette de l'enfant, toilette qui agit comme une purification de la mère par enfant interposé : autre rôle médiateur de l'enfant...

⁷⁴¹ Nous verrons plus loin, par exemple, le charme de la position équivoque sur le fauteuil de la jeune Anglaise dont le narrateur des *Mémoires d'un fou* est amoureux.

narrateur rencontre les deux jeunes Anglaises que l'on a fait sortir de leur pension pour les mener à la campagne :

La plus âgée avait quinze ans, la seconde douze à peine – celle-ci était petite et mince, ses yeux plus vifs, plus grands et plus beaux que ceux de sa sœur aînée, mais celle-ci [sic] avait une tête si ronde et si gracieuse, sa peau était si fraîche, si rosée, ses dents courtes et blanches sous ses lèvres rosées, et tout cela était si bien encadré par des bandeaux de jolis cheveux châtain qu'on ne pouvait s'empêcher de lui donner la préférence. Elle était petite et peut-être un peu grosse, c'était son défaut le plus visible ; *mais ce qui me charmait en elle c'était une grâce enfantine sans prétention, un parfum de jeunesse qui embaumait autour d'elle – il y avait tant de naïveté et de candeur que les plus impies même ne pouvaient s'empêcher d'admirer*⁷⁴².

Il semble bien que le lien entre les qualités de l'enfant, la candeur, l'innocence et la fraîcheur présentes chez la jeune fille, disposent le narrateur à l'affection, à l'amour. Il va d'ailleurs conserver en mémoire le tableau des jeunes filles au jardin :

Il me semble la voir encore, à travers les vitres de ma chambre, qui courait dans le jardin avec d'autres camarades. Je vois encore leur robe de soie onduler brusquement sur leurs talons en bruissant, et leurs pieds se relever pour courir sur les allées sablées du jardin, puis s'arrêter haletantes⁷⁴³, se prendre réciproquement par la taille et se promener gravement en causant, sans doute, de fêtes, de danses, de plaisirs et d'amours, les pauvres filles⁷⁴⁴ !

Notons que les « allées sablées » sont une variation du gazon, en ce sens que cette surface lisse et sans aspérités constitue un sol doux et agréable à marcher. C'est dans ce contexte particulier, le jardin, la campagne, que se nouent les liens affectifs et se développent les amours adelphiques. Aussi trouvons-nous dans le même texte cette constatation :

L'intimité exista bientôt entre nous tous ; au bout de quatre mois je l'embrassais *comme ma sœur*⁷⁴⁵, nous nous tutoyions tous. – J'aimais tant causer avec elle ! son accent étranger avait quelque chose de fin et délicat qui rendait sa voix fraîche comme ses joues⁷⁴⁶.

La grâce enfantine des jeunes Anglaises et l'attrait sur le narrateur que provoque l'une d'elles sont en effet à relier aux amours adelphiques dont l'ancrage se trouve à la fois dans la lecture de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, de *René* et *Atala* de Chateaubriand, et dans la vie réelle de l'auteur, qui nourrissait une adoration sans bornes pour sa jeune sœur

⁷⁴² *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.495. (C'est nous qui soulignons)

⁷⁴³ Comme la petite Caroline qui halète sur le gazon (*Corr.I*, p.623.)

⁷⁴⁴ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.495.

⁷⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁶ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.495.

Caroline⁷⁴⁷. De plus, la peinture de cette idylle avec la jeune Anglaise nous fait inévitablement voir un rond de gazon :

Je rentraï à la maison et la retrouvai qui jouait sur le rond de gazon. La chambre où elles couchèrent était voisine de la mienne, et je les entendis rire et causer longtemps⁷⁴⁸...

Amours adelphiques très inspirées de *René*, dans les pages qui suivent, et qui montrent la passion naissante chez la jeune Anglaise, pour le narrateur :

Nous étions tous frères⁷⁴⁹ et sœurs.

Il y avait dans nos rapports de chaque jour tant de grâce et d'effusion, d'intimité et de laisser-aller, que cela peut-être dégénéra en amour – de sa part du moins et j'en eus des preuves évidentes. [...]

Souvent elle venait vers moi, me prenait autour de la taille, – elle me regardait, elle causait – *la charmante petite fille* ! Elle me demandait des livres, des pièces de théâtre dont elle ne m'a rendu qu'un fort petit nombre ; elle montait dans ma chambre. J'étais embarrassé. Pouvais-je supposer tant d'audace dans une femme, ou tant de naïveté ? Un jour elle se coucha sur mon canapé dans une position très équivoque ; j'étais assis près d'elle sans rien dire.

Certes le moment était critique ; je n'en profitai pas. – Je la laissai partir⁷⁵⁰.

Cette scène prépare à l'évidence les amours entre Frédéric Moreau et la petite Louise Roque, dans *L'Éducation sentimentale* : les mêmes motifs y seront exploités, et ce passage semble bien être la trame de l'œuvre future.

Autre image de la petite fille aux champs : c'est celle que l'on trouve dans *Novembre* (1842), quand la jeune prostituée Marie, dont le narrateur est amoureux, raconte son enfance, une enfance d'ailleurs assez proche de celle d'Emma puisque Marie et Emma ont toutes deux un père fermier, et toutes deux ont un jeune âge marqué par l'éveil d'une sensualité forte et d'un sentimentalisme exacerbé :

Je suis de la campagne, notre père était fermier. Jusqu'à ma première communion, on m'envoyait tous les matins garder les vaches dans les champs ; toute la journée je restais seule, je m'asseyais au bord d'un fossé, à dormir, ou bien j'allais dans le bois dénicher des nids ; je montais aux arbres comme un garçon, mes habits étaient toujours déchirés ; [...]. Quand c'était la moisson et que, le soir venu, on dansait en rond dans la cour, j'entendais chanter des chansons où il y avait des choses que je ne comprenais pas, les garçons embrassaient les filles, on riait aux éclats ; cela m'attristait et me faisait rêver. Quelquefois, sur

⁷⁴⁷ Le thème des amours adelphiques est exploité en outre dans une œuvre de jeunesse, *La Dernière Heure*, que nous étudions dans la troisième partie.

⁷⁴⁸ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.497.

⁷⁴⁹ Ce pluriel s'explique parce que les jeunes Anglaises ont aussi un frère.

⁷⁵⁰ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.499. (C'est nous qui soulignons à chaque fois)

la route, en m'en retournant à la maison, je demandais à monter dans une voiture de foin, l'homme me prenait avec lui et me plaçait sur les bottes de luzerne ; croirais-tu que je finis par goûter un indicible plaisir à me sentir soulever de terre par les mains fortes et robustes d'un gars solide, qui avait la figure brûlée par le soleil et la poitrine tout en sueur ? D'ordinaire ses bras étaient retroussés jusqu'aux aisselles, j'aimais à toucher ses muscles, qui faisaient des bosses et des creux à chaque mouvement de sa main, et à me faire embrasser par lui, pour me sentir râper la joue par sa barbe ⁷⁵¹.

Il faut noter que Marie combine en elle-même les deux sexes : elle est fille, mais elle emprunte au garçon l'habitude du grimpeur et du dénicheur⁷⁵², et l'enfant grimpeur et dénicheur résume en lui les aspirations à l'élévation, à l'envol vers un monde supérieur, un Idéal rêvé. L'« indicible plaisir » qu'elle ressent à se « sentir soulevée de terre » par les « mains fortes et robustes d'un gars solide » à « la poitrine en sueur » (éloge de la virilité et de ses caractères sexuels secondaires) participe d'un érotisme naissant, du goût futur pour les plaisirs charnels. La beauté masculine la séduit d'ailleurs, et dans l'ambivalence de son caractère, elle rêve d'être homme ; plus haut dans le récit, lors d'une scène d'amour avec le narrateur, elle déclarait :

« Oh ! que c'est beau, un homme, quand il est jeune ! Si j'étais un homme, moi, toutes les femmes m'aimeraient, mes yeux brilleraient si bien ! je serais si bien mis, si joli ⁷⁵³ ! [...] »

Personnage qui s'impose comme une préfiguration de celui d'Emma et de celui de Louise Roque, Marie est un être de désir qui cherche à jouir de son corps. Elle ménage autour d'elle les conditions d'un plaisir sensuel en stimulant son sens olfactif :

Au bas de la prairie où j'allais tous les jours, il y avait un petit ruisseau entre deux rangées de peupliers, au bord duquel toutes sortes de fleurs poussaient ; j'en faisais des bouquets, des couronnes, des chaînes ; avec des grains de sorbier, je me faisais des colliers, cela devint une manie, j'en avais toujours mon tablier plein, mon père me grondait et disait que je ne serais jamais qu'une coquette. Dans ma petite chambre j'en avais mis aussi ; quelquefois cette quantité d'odeurs-là m'enivrait, et je m'assoupissais, étourdie, mais jouissant de ce malaise⁷⁵⁴.

En définitive, l'inhalation des substances volatiles contenues par les bouquets que se fabrique Marie lui permet, délibérément, de ressentir des effets que nous pourrions qualifier de « psychotropes ». Véritablement droguée de parfums floraux, Marie a trouvé dans la nature, dans ce « locus voluptatis », les moyens naturels d'accéder paradoxalement aux paradis artificiels...

⁷⁵¹ *Novembre, ODJ*, p.799-800.

⁷⁵² Nous pouvons y remarquer aussi l'alliance trouble de la virilité à la féminité, ce qui est la particularité du sexe d'Emma.

⁷⁵³ *Novembre, ODJ*, p.795.

⁷⁵⁴ *Novembre, ODJ*, p.800.

Dans ce contexte, celui du jardin des délices, s'inscrivent les « amours enfantines » dont il est plusieurs fois question au fil des textes. Par exemple, dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, le personnage d'Henry, quand il se trouve seul à Paris et qu'il se laisse aller à une profonde nostalgie, se remémorant son enfance, songe « aussi à la petite fille qu'il avait aimée à sept ans ⁷⁵⁵ ». Flaubert revient plus loin dans le roman sur ces amours enfantines qu'Henry raconte cette fois à sa maîtresse, Madame Renaud :

Henry lui avait raconté son amour d'enfant à sept ans, pour la petite fille qui jouait avec lui [...] ⁷⁵⁶.

Et c'est peut-être le souvenir de ses premières amours qui le disposent à aimer Émilie Renaud, jeune femme qui, si elle peut se comporter quelquefois de façon maternelle, le séduit aussi par son côté enfantin. Nombreuses sont les comparaisons qui la relient à l'enfance, et qui en font une « femme-enfant ». L'une de ces comparaisons est plutôt significative, puisque le charme (dans le sens de sortilège et envoûtement) des enfantillages opère :

Il comparait ses bouderies et ses emportements récents et son retour subit de douceur caressante aux colères amoureuses et aux enfantillages divins dont elle l'ensorcelait chaque jour ⁷⁵⁷ ;

Que sont les « enfantillages divins » sinon ceux du « vert paradis des amours enfantines ⁷⁵⁸ » ? Il faut vraiment se rendre compte que le motif de la fillette, associée aux fleurs, au jardin, à l'environnement bucolique, est de fait, en relation avec l'idée de l'amour. Nous pourrions citer, à cet égard, une singulière comparaison qui apparaît sous la plume de Flaubert quand il écrit à Louise Colet (le 30 avril 1847) pour lui expliquer son renoncement personnel à l'amour passion de type romantique et romanesque ; l'amour n'est pas pour Flaubert le plat principal de l'existence, ce n'est qu'un « assaisonnement ». Nous voyons donc se composer sous nos yeux de lecteur l'image de la petite fille dont le tablier (qui sert de comparant au cœur « gonflé » d'amour) regorge de fleurs enivrantes aux effets psychotropes, comme pour Marie dans *Novembre* :

Si tu entends par aimer, avoir une préoccupation exclusive de l'être aimé, ne vivre que par lui, ne voir que lui au monde, être plein de son idée, en avoir le cœur comblé ainsi que *le tablier d'une enfant qui est rempli de fleurs et déborde de tous côtés, quoiqu'elle en porte les coins dans sa bouche et qu'elle le serre*

⁷⁵⁵ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.839.

⁷⁵⁶ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.954.

⁷⁵⁷ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.939.

⁷⁵⁸ Baudelaire, « Moesta et Errabunda », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980, p.47.

*avec ses mains*⁷⁵⁹, sentir enfin que votre vie est liée à cette vie-là et que cela est devenu un organe particulier de votre âme : non⁷⁶⁰ !

Un tablier d'enfant rempli de fleurs : voilà l'image du cœur débordant d'amour ! Mais c'est précisément ce à quoi renonce Flaubert, parce que cette image, pourtant si belle et si évocatrice, est essentiellement liée au « pays du jamais » ; seule la littérature peut la saisir, mais pas la réalité...

Dans la même lettre, Flaubert revient sur Théocrite, toujours pour définir aux yeux de Louise l'amour tel qu'il le conçoit. L'image bucolique de la fillette au tablier plein de fleurs pour symboliser le sentiment amoureux doit bien rester littéraire : elle appartient au monde de l'art, au monde de l'écriture fictionnelle et ne doit pas en sortir, car c'est dans la littérature qu'est la vie. C'est ce que Flaubert explique dans la suite de sa lettre :

[...] si tu admets qu'on puisse aimer et en même temps être pris d'une pitié démesurée en comparant les admirations de l'amour aux admirations de l'art, ayant pour tout ce qui vous fait rentrer dans l'organisme d'ici-bas un dédain facétieux et amer ; si tu admets qu'on puisse aimer quand on sent qu'un vers de Théocrite vous fait plus rêver que vos meilleurs souvenirs, quand il vous semble en même temps que les grands sacrifices (j'entends ce à quoi on tient le plus, la vie, l'argent) ne vous coûteraient rien et que les petits vous coûtent : oui⁷⁶¹.

Un vers de Théocrite serait-il propre à faire mieux rêver qu'un souvenir, ou fait-il mieux rêver parce qu'il éveille et alimente un souvenir, lequel incline à l'amour ? Si tel est le cas, alors tout amour serait littéraire par essence, et son ancrage serait à chercher et à trouver dans l'enfance de la littérature...

L'image de la petite fille aux grâces charmantes revient constamment dans l'œuvre, qu'elle soit fictive ou vue dans la vie réelle, elle se remarque, et devient donc, par l'écriture, un motif qui subit stylistiquement des variations mélodiques et rythmiques. Par exemple, pour rendre compte de l'image d'une petite fille vue lors du voyage en Bretagne avec Du Camp, alors que les deux amis approchent de la ville de Quimper et qu'ils font un détour pour aller visiter la chapelle de la Mère-Dieu, Flaubert, en une phrase, nous fait sentir le mouvement de l'enfant qui interrompt sa marche pour cueillir des fleurs :

⁷⁵⁹ C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁰ *Corr.I*, p.453.

⁷⁶¹ *Corr.I*, p.453.

Avant d'entrer dans la ville, nous fîmes un détour pour aller visiter la chapelle de la Mère-Dieu. Comme d'ordinaire on la ferme, notre guide prit en route le gardien qui en a la clef. Il vint avec nous, emmenant par la main sa petite nièce, qui s'arrêtait tout le long du chemin pour ramasser des bouquets⁷⁶².

Quoi de plus émouvant qu'une « petite nièce » (nous songeons à Caroline) pour transcrire la représentation allégorique du *Carpe Diem* horatien !

De même, c'est en entrant dans le château de la duchesse Anne, à Saint-Malo, que Flaubert remarque encore une petite fille à gros bouquet :

Nous entrâmes dans le château. La cour déserte, où les tilleuls chétifs arrondissent leur ombre sur la terre, était silencieuse comme celle d'un couvent. La femme du concierge alla chercher les clefs chez le commandant ; elle revint en compagnie d'une belle petite fille qui venait s'amuser à voir les étrangers. Elle avait les bras nus et tenait un gros bouquet. Ses cheveux noirs frisés d'eux-mêmes dépassaient de sa capote mignonne, et la dentelle de son pantalon frottait sur ses petits souliers de peau de chèvre, rattachés autour de ses chevilles par des cordons noirs. Elle allait devant nous dans l'escalier en courant et en nous appelant⁷⁶³.

L'association de la fille et de la fleur, image à la fois païenne et chrétienne, vénusienne et virginale, nous ramène encore aux mythes ancestraux – nous remarquons, par exemple, certains termes qui nous font voir une figure idyllique et panique : « bras nus », « bouquet », « cheveux noirs frisés », « peau de chèvre », « chevilles » et « cordons noirs » : la petite fille n'est-elle pas un petit avatar féminin de Pan ? –, dans la mesure où « filles avec fleurs » ou « filles et fleurs » participent d'une association intime entre l'humain et le végétal. Ainsi la fille-fleur est autant mythique⁷⁶⁴ que religieuse⁷⁶⁵ chez Flaubert qui nous la présente dans une cour silencieuse comme « celle d'un couvent », donc dans un décor qui rappelle l'atmosphère d'un lieu sacré.

Le carnet de notes relatif au voyage en Bretagne nous indique aussi la danse des filles sous les arbres, ce que le premier chapitre rédigé n'évoquera qu'à demi-mot :

Bois, près le débarcadère, une allée de vieux ormeaux à tronc large, à branches diffuses, ces vrais arbres XVIII^e siècle, arbres de théâtre sous lesquels les fillettes dansent au son du violon⁷⁶⁶.

Dans la version dédiée à la publication, l'attention est portée sur les grands arbres sous lesquels les fillettes sont devenues des jeunes filles que les garçons prennent par la taille, ce qui se

⁷⁶² *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.144.

⁷⁶³ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.233-235.

⁷⁶⁴ La « fille-fleur » rappelle la nymphe Chloris ou Flora, déesse qui préside à l'éclosion des fleurs au printemps.

⁷⁶⁵ C'est la petite fille chargée de roses rappelant la Vierge, elle-même « *Rosa Mystica* », que l'on voit dans les processions par exemple, et qui parsème le sol de pétales de roses. (Voir *Un cœur simple* par exemple)

⁷⁶⁶ *Carnets de Bretagne, Appendices*, O.C.II, p.279.

comprend dans la mesure où, chez Flaubert, le terme « fillette » peut signifier aussi bien « petite fille » que jeune fille au sortir de l'adolescence, voire, dans certains cas, jeune prostituée débutante⁷⁶⁷.

D'autres types de célébration de l'enfant dans la nature sont remarquables lors du voyage en Orient, portraits tributaires cette fois d'un exotisme que définissent de jolis détails relevés par Flaubert:

Nous passons dans un village nubien. [...] Petite fille nue avec un caleçon de franges de cuir, un collier et des bracelets de perles de couleur – les cheveux frisés en petites mèches sont disposés sur le front de manière à y décrire un fer à cheval⁷⁶⁸.

Flaubert indique le caractère du costume et de la coiffure de la petite fille nubienne : peu d'informations en somme, mais suffisantes pour nous permettre d'imaginer l'enfant dans sa culture primitive et lointaine.

À Amarna, l'auteur rapporte une vision singulière qui ferait presque songer à une image allégorique de *L'Âne d'or* d'Apulée, œuvre tant admirée par Flaubert, et qui montrerait Psyché et ses deux sœurs sur le dos du fameux âne:

Palmiers ; coude du Nil – deux bateaux qui remontent étant à ma gauche par rapport à la place où je suis assis. – Trois petites filles passent, assises sur un seul âne : la plus grande à l'arrière, la plus petite sur le garrot, les six jambes ballottent pour faire aller l'âne – homme qui passe sur un chameau, une femme derrière se tient accroupie. Paysage charmant et d'une largeur tranquille⁷⁶⁹.

L'œil du peintre, sensible à la dynamique des couleurs et à l'intelligence des formes, rend compte d'une autre vision à Antinoë :

Petite fille rousse, large front, grands yeux, nez un peu épaté et renflant ; figure étrange pleine de fantaisie et de mouvement – autre enfant brune, à profil droit, sourcils noirs magnifiques, bouche pincée – quel charmant groupe un peintre eût fait avec ces deux têtes et le paysage à l'entour ! Mais où trouver le peintre ? et comment composer le groupe⁷⁷⁰ ?

Flaubert ne cesse de regarder ce qui s'offre à sa vue en esthète, ses écrits témoignant toujours d'une sensibilité vouée à l'art et au culte du Beau : ici, deux têtes d'enfant dans un paysage mériteraient qu'on les peigne, mais le portrait double n'existe à jamais que par le texte, et il

⁷⁶⁷ Ce terme est en effet utilisé dans la correspondance entre Flaubert et Alfred le Poittevin, qui, par exemple, écrit à Flaubert : « Il me vient parfois le désir d'une fillette quelconque, pour 5 minutes environ. N'en ayant pas, je m'en passe, et me résigne même de fort bon cœur à considérer qu'il est d'un sot de faire de son vit l'usage qu'a voulu la nature. » <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/edition/index.php>

⁷⁶⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.669.

⁷⁶⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.735.

⁷⁷⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.735.

appartient au lecteur d'imaginer de nouveaux visages de petites filles, lesquelles s'ajoutent à toutes celles qui peuplent l'œuvre. Et la foule des enfants grossit toujours. En témoigne une courte et simple note, pour une petite fille vue à Nazareth :

Le capitaine hollandais et sa femme et sa petite-fille, enfant blond, à yeux bleus, en papillotes⁷⁷¹.

Et pour une autre vue à Damas, dans une maison juive qu'il visite :

[...] une jolie petite fille blonde, qui vient pour voir les étrangers et reste tout le temps avec nous⁷⁷².

Puis sur le bateau en route pour la rade de Larnaka, à Chypre. Flaubert remarque la fille du mâlim :

L'enfant du mâlim, petite fille de trois à quatre ans, les sourcils joints par de la peinture⁷⁷³.

À Rhodes, Flaubert rencontre la famille du drogman du consulat de France. Il ne manque pas, évidemment, de décrire un enfant :

Sa petite fille, belle enfant de huit ans avec de fins cheveux roux sortant en petites boucles de dessous son tarbouch presque caché par un amas de piastres d'or et de réseaux de perles fines. Au col, collier de larges piastres – même vêtement que sa mère – à la ceinture une belle plaque – des anneaux aux doigts – des bracelets aux bras. – C'est sa mère qui nous offre la limonade⁷⁷⁴.

À Villanova, sur l'île de Chypre :

Une petite fille, de douze ans, en blanc, se sauve de nous, avec frayeur, en poussant des cris⁷⁷⁵.

Flaubert n'écrit rien de plus, et c'est dans les notes du journal de voyage de Maxime Du Camp que nous trouvons une explication : Du Camp indique que l'île fut assaillie par des voleurs deux ans auparavant, les enfants prennent donc la fuite quand ils voient des étrangers. Flaubert ne consigne qu'une mystérieuse image d'artiste : une enfant blanche apeurée qui court et crie.

Les pages du carnet de croquis s'ajoutent les unes aux autres, avec la foule des enfants vus, nous donnant de menus détails à chaque fois : la particularité d'une couleur de cheveux, un élément du costume, la forme d'un visage... Ainsi en Asie Mineure :

⁷⁷¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.777.

⁷⁷² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.786.

⁷⁷³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.816. Les sourcils joints sont un critère de beauté du visage dans l'Antiquité. Si Flaubert remarque le détail du maquillage sur le visage de l'enfant, peut-être a-t-il en mémoire les descriptions des visages réputés d'une grande beauté dans les textes antiques. (Voir par exemple Suétone, *Vie des douze Césars*, et notamment le portrait d'Auguste : « Auguste », LXXIX.)

⁷⁷⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.821.

⁷⁷⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.823.

Nous passons par le village de ODÉMIS, au milieu du petit bazar qui forme sa rue principale. Beaux enfants et en assez grande quantité ; les petites filles surtout, avec leur chevelure blonde qui a des tons jaune doré dedans⁷⁷⁶.

En Grèce, à Éleusis :

Les paysannes d'Éleusis ont par-dessus leur jupe une sorte de paletot avec des broderies carrées sur les côtés; c'est, du reste, à décrire d'une façon plus explicite. – Petite fille couverte de gros vêtements blancs, se tenant près de la fontaine⁷⁷⁷.

À Kineta, en Grèce encore :

KINETA, rares maisons espacées, nous déjeunons dans l'une d'elles. – Petite fille de dix à douze ans, brune, grand nez, yeux noirs en amande, expression mûre et fatiguée, air aristocratique, regard avide et étonné. – À la fin du repas, un homme du pays entre avec un enfant de deux ans à la main, à qui je donne un sandwich⁷⁷⁸.

On remarquera toujours la sensibilité de Flaubert au spectacle des enfants dans la peinture et dans les arts, quand il est en Italie par exemple. Il s'émeut d'une figure de petite fille dans Le triptyque de Lucas de Leyde (*La Crucifixion avec donateurs*, attribuée aujourd'hui à Joos van Cleve) et note :

Dans les fonds, paysage à eau et à rochers. Charmante figure, comme ressemblance et naïveté, d'une des petites filles, celle qui est plus à droite⁷⁷⁹.

Si le carnet de « croquis » littéraires que nous avons feuilleté a son utilité, c'est parce qu'il contient certains éléments que nous retrouvons dans les portraits plus travaillés de fillettes que Flaubert brosse dans les œuvres romanesques. Les esquisses des petites filles concourent en effet à un développement littéraire qui concerne, comme nous allons le voir, la petite Marthe de *L'Éducation sentimentale*.

Marthe, la fille de Marie Arnoux, présente cette singularité d'être associée aux *locus amoenus* et *locus voluptatis*, mais le travail de Flaubert, qui nous la fait voir à travers le point de vue de Frédéric Moreau, va lui conférer l'originalité d'un certain exotisme. N'oublions pas que nous la découvrons pour la première fois sur le bateau accompagnée d'une négresse que Frédéric suppose ramenée des îles. Puis le jeune homme, installé à Paris et invité chez Jacques Arnoux, la découvre une seconde fois dans un décor intérieur qui lui sert d'écrin troublant :

⁷⁷⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.844.

⁷⁷⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.875.

⁷⁷⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.919.

⁷⁷⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.951.

L'antichambre, décorée à la chinoise, avait une lanterne peinte, au plafond, et des bambous dans les coins. En traversant le salon, Frédéric trébucha contre une peau de tigre. On n'avait point allumé les flambeaux, mais deux lampes brûlaient dans le boudoir tout au fond.

Mlle Marthe vint dire que sa maman s'habillait. Arnoux l'enleva jusqu'à la hauteur de sa bouche pour la baiser ; puis, voulant choisir lui-même dans la cave certaines bouteilles de vin, il laissa Frédéric avec l'enfant.

Elle avait grandi beaucoup depuis le voyage de Montereau. Ses cheveux bruns descendaient en longs anneaux frisés sur ses bras nus. Sa robe, plus bouffante que le jupon d'une danseuse, laissait voir ses mollets roses, et toute sa gentille personne sentait frais comme un bouquet. Elle reçut les compliments du monsieur avec des airs de coquette, fixa sur lui ses yeux profonds, puis, se coulant parmi les meubles, disparut comme un chat⁷⁸⁰.

Le décor « à la chinoise », les bambous, la peau de tigre, les deux lampes qui semblent briller comme les yeux d'un fauve tapi dans l'obscurité, les « longs anneaux » qui serpentent sur les bras nus de l'enfant (Marthe, dont les cheveux annelés font office de reptile, rappelle le souvenir d'une Salammbô), la fillette vue à la fois comme une danseuse et un animal qui se coule et disparaît tel « un chat » (un petit tigre sauvage? Sachant que le caractère de Marthe est celui d'une personne difficile à apprivoiser – quand Frédéric veut l'embrasser, au premier chapitre, elle se cache derrière sa bonne) : tous ces éléments, ambivalents, construisent un tableau où règne l'inconciliable ! En effet, l'aspect étrange et dépaysant de Marthe, dont le nom est d'ailleurs l'homophone de celui de la marte, ou martre, petit mustélidé agile proche de la fouine ou de la zibeline, ses mollets roses et sa robe qui surpasse (par ses fronces et son gonflement) le costume d'un petit rat d'opéra, et sa « gentille personne » dont le parfum sentant « frais comme un bouquet », la relie aux fleurs et à la nature du jardin idyllique, lieu propre à la grâce enfantine. Rien ne semble s'accorder tant les caractères qui la définissent sont disparates, mais tout exerce une fascinante séduction sur Frédéric, plongé dans un monde féérique hallucinant. D'ailleurs, la fillette n'est-elle pas, comme par magie, en lévitation, quand, emportée à la verticale par les bras de son père pour être baisée, elle s'élève jusqu'à atteindre le niveau de la bouche ? Merveille d'une métamorphose surnaturelle qui fait passer l'enfant à une taille adulte en un éclair... Ce geste de tendresse de la part du père Arnoux, fort au point d'enlever sa fille dans les airs pour l'embrasser, impressionne Frédéric, car ce dernier va l'imiter plus tard avec Louise Roque, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Le lien de Marthe avec le monde animal et notamment avec les poissons serpentiformes s'observe également lors de la fête donnée en l'honneur de sa mère à Saint Cloud :

⁷⁸⁰ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV, p.192.*

Quand on eut pris le café, sous les tilleuls, en fumant, et fait plusieurs tours dans le jardin, on alla se promener le long de la rivière.

La compagnie s'arrêta devant un pêcheur, qui nettoyait des anguilles, dans une boutique à poisson. Mlle Marthe voulut les voir. Il vida sa boîte sur l'herbe ; et la petite fille se jetait à genoux pour les rattraper, riait de plaisir, criait d'effroi. Toutes furent perdues. Arnoux les paya⁷⁸¹.

Nous l'avons abordé plus haut⁷⁸², Marthe est une enfant qui « veut voir » : comme elle voulait « voir la musique » sur le bateau de la rencontre initiale, elle veut voir ici les poissons. Le plaisir ludique de l'enfant consiste à tenter de saisir l'insaisissable, car une fois libérées sur l'herbe, les anguilles frétilantes vont glisser comme des serpents et rejoindre leur élément naturel, la rivière. Quel est donc l'intérêt de cette petite scène, si ce n'est de nous montrer, par l'intermédiaire de la petite fille à genoux sur l'herbe au milieu des anguilles, animaux qu'elle découvre peut-être pour la première fois, l'image d'une joie de vivre et d'un débordement de gaieté, mêlés du frisson exquis de la peur ? Évidemment, les anguilles ne représentent aucun danger, et l'« effroi » qu'éprouve Marthe est une expérience émotive purement récréative, au sein d'un monde vivant qui lui offre ses possibles et ses mystères. Le rapport au monde qu'entretient la petite fille, par cette expérience du désir et de son impossible satisfaction, n'est peut-être que le symbole détourné de la quête de Frédéric, l'enfant se distinguant de l'adulte grâce à une force morale qui lui vient de sa capacité à saisir dans l'instant⁷⁸³ la teneur hautement divertissante de son échec, ce dont l'adulte sera bien incapable.

L'image de la petite fille sur le gazon subit pourtant une distorsion, car toujours chez Flaubert le paradis côtoie l'enfer et Yuk ne cesse jamais de grimacer dans un coin. Aussi devons-nous évoquer la présence étrange d'une petite fille singulière, entourée de personnages bizarres, en cercle autour du poirier dans le jardin de Bouvard et Pécuchet qui se mêlent de guérir magiquement des Chavignollais. En ronde autour de l'arbre, comme pour exécuter la danse traditionnelle du poteau, tous sont affectés de tares physiques et mentales, et offrent au regard une vision surréaliste, voire cauchemardesque, par son incongruité grotesque :

De l'autre côté de l'arbre, on trouva d'autres personnes : une femme à figure d'albinos épongeait les glandes suppurantes de son cou. *Le visage d'une petite fille disparaissait à moitié sous des lunettes bleues*⁷⁸⁴. Un vieillard dont une contracture déformait l'échine heurtait de ses mouvements involontaires Marcel⁷⁸⁵, une espèce d'idiot, couvert d'une blouse en loques et d'un pantalon rapiécé. Son bec-de-lièvre

⁷⁸¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.228.

⁷⁸² Voir dans notre première partie : « Eugène et Marthe transcendent Marie Arnoux ».

⁷⁸³ Il s'agit, pour l'enfant, de vivre selon l'adage horatien du *carpe diem*...

⁷⁸⁴ C'est nous qui soulignons.

⁷⁸⁵ Marcel est un personnage dont Flaubert évoque en quelques mots l'enfance : « Enfant abandonné, il avait grandi au hasard dans les champs et conservait de sa longue misère une faim irrassiable. » *Bouvard et Pécuchet*, p.522.

mal recousu laissait voir ses incisives – et des linges embobelinaient sa joue, tuméfiée par une énorme fluxion.

Tous tenaient à la main une ficelle descendant de l'arbre – et des oiseaux chantaient, l'odeur du gazon attiédi se roulait dans l'air. Le soleil passait entre les branches. On marchait sur de la mousse⁷⁸⁶.

Les personnages qui tiennent « une ficelle descendant de l'arbre » rappellent les danses païennes dédiées à la fécondité de la terre, exécutées au printemps par les Ménades ou Bacchantes, et qui se prolongent dans les rites folkloriques plus récents du « mât de mai », où la ronde est formée par des jeunes filles qui tiennent chacune un ruban coloré accroché à un mât ou à un tronc d'arbre, et tournent autour⁷⁸⁷. Flaubert nous en présente une version parodique en mettant en scène des figures monstrueuses telles que nous les montrera Tod Browning dans son film *Freaks* (*La Monstrueuse parade* dans sa version française), œuvre cinématographique de 1932. Flaubert, en avance sur son temps comme à l'accoutumée, exhibe des phénomènes sans oublier d'inclure une fillette dans le cercle des porteurs d'anomalies. La petite fille dont le visage « disparaît à moitié sous des lunettes bleues » arbore-t-elle de faux yeux sans visage ou de meilleurs yeux ? Devient-elle la figure dénaturée de la petite fille sur le gazon, affublée de verres de couleur, ceux-là même qui permettent de découvrir la campagne à travers un filtre qui la métamorphose en la faisant voir autrement quand on s'ennuie, ou s'érige-t-elle en artiste dotée du don de double vue⁷⁸⁸, double de l'auteur lui-même qui s'enorgueillit d'examiner les choses avec un œil de myope ? Figure fugace quoi qu'il en soit, qui disparaît aussi vite qu'elle est apparue...

2.2.4. Frédéric et Louise Roque.

Dans *L'Éducation sentimentale*, la relation qu'entretient Frédéric Moreau avec la petite Louise Roque pose de nombreuses questions, Flaubert inaugurant dans la fiction un modèle d'amitié entre enfant et adulte que nous pouvons mieux comprendre en la référant à celle que

⁷⁸⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.514-515. La mousse est une variation du motif du gazon.

⁷⁸⁷ Les peintures flamandes de Pieter Brueghel ou de Cleve Martin représentent souvent de ces rondes autour de l'arbre de mai, dans des scènes de foires, de fêtes populaires ou de kermesses villageoises.

⁷⁸⁸ S'agit-il de regarder le monde de façon singulière... Néron ne regardait-il pas les combats de gladiateurs au travers d'une émeraude plate ? (Voir Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXVII, chapitre XVI), ou la petite fille aux lunettes bleues est-elle le personnage qui sait voir, au travers des verres bleus, « la vie en beau », pour reprendre l'expression du poète dans « Le mauvais vitrier », petit poème en prose de Baudelaire ? Cela rappelle en outre les verres de couleurs au travers desquels Emma regarde la campagne à la Vaubyessard.

vivront dans la vie réelle Lewis Carroll et Alice Liddell, James Barrie et les enfants dont il était devenu le tuteur⁷⁸⁹. Il s'agit de duos où l'adulte et l'enfant interagissent mutuellement dans des situations de jeux qui révèlent quelque chose autant à l'adulte qu'à l'enfant. Mais comme l'explique Marie-Josée Chombart de Lauwe :

Dans un jeu réciproque, l'image de l'enfant reçoit un nouvel éclairage par l'image de l'adulte situé en face de lui. Parfois une « grande personne » est capable de percevoir et de refléter une image d'enfant-authentique ; elle atteint la réalité profonde du petit personnage, parce qu'elle partage le même univers que lui. Le cas est rare, et la majorité des personnages d'adultes ne comprennent pas vraiment l'enfant, ou s'opposent à lui⁷⁹⁰.

C'est dans cette mesure que Frédéric et Louise seront complices dans une relation privilégiée où des « secrets » partagés seront d'une grande intensité pour l'enfant mais d'une importance qui reste relative pour l'adulte amoureux de Marie Arnoux. Malgré tout, leur degré d'entente commune fait de leur attachement à la fois un rapport de ressemblance, d'égal à égal, et un rapport hiérarchique : Frédéric domine par son savoir et se montre aussi pédagogue.

Au début du roman (premier chapitre), juste après la rencontre amoureuse avec Madame Arnoux, quand Frédéric arrive à Nogent, il est question de Louise. Le domestique le prévient :

On attendait Monsieur avec grande impatience. Mlle Louise avait pleuré pour partir dans la voiture.

« Qu'est-ce donc Mlle Louise ?

– La petite à M. Roque, vous savez ?

– Ah ! j'oubliais ! » répliqua Frédéric, négligemment⁷⁹¹.

Le lecteur apprend donc qu'une certaine petite fille nommée Louise a pleuré, comme a pleuré Marthe sur le bateau. Mais c'est au chapitre V de la première partie que la rencontre (qui fait écho à celle avec Marie Arnoux au début du roman) entre Frédéric et Louise a lieu :

⁷⁸⁹ Les œuvres de fiction qui racontent l'histoire d'une amitié entre un adulte et un enfant ne manquent pas, à commencer par *Les Misérables* de Victor Hugo où Jean Valjean et Cosette forment un couple que définit peu à peu une affection filiale, l'ancien forçat se comportant comme un père à l'égard de la petite orpheline. Nous pourrions également citer l'amitié qui lie le petit Rémi à Monsieur Vitalis dans *Sans Famille* d'Hector Malot (1878), ou l'amitié entre Jim, l'esclave en fuite, et les enfants Tom et Huck dans les romans de Mark Twain, *Les Aventures de Tom Sawyer* (1876) et sa suite, *Les Aventures de Huckleberry Finn* (1884). Le XX^e siècle, avec le canonique *Petit Prince* de Saint Exupéry (1943), *Le Vieil Homme et la mer* d'Ernest Hemingway (1952), ou le sulfureux *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955), offre de nombreux ouvrages où l'on voit se tisser des amitiés singulières entre un enfant et un adulte.

⁷⁹⁰ Marie-Josée Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Payot, Paris, 1971, p.149.

⁷⁹¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.159.

Frédéric n'entendait plus. Il regardait machinalement par-dessus la haie, dans l'autre jardin, en face.

Une petite fille d'environ douze ans, et qui avait les cheveux rouges, se trouvait là, toute seule. Elle s'était fait des boucles d'oreilles avec des baies de sorbier ; son corset de toile grise laissait à découvert ses épaules, un peu dorées par le soleil ; des taches de confitures maculaient son jupon blanc ; – et il y avait comme une grâce de jeune bête sauvage dans toute sa personne, à la fois nerveuse et fluette. La présence d'un inconnu l'étonnait, sans doute, car elle s'était brusquement arrêtée, avec son arrosoir à la main, en dardant sur lui ses prunelles, d'un vert-bleu limpide.

« C'est la fille de M. Roque, dit Mme Moreau. Il vient d'épouser sa servante et de légitimer son enfant⁷⁹². »

Si l'attention de Frédéric est à ce point attirée par Louise Roque, c'est peut-être parce qu'elle est une enfant qui lui rappelle Marthe Arnoux et indirectement, sa mère. Cependant, les « cheveux rouges » de l'une s'opposent aux boucles brunes de l'autre. La chevelure rousse de Louise, couleur répondant aux nécessités d'un stéréotype romanesque qui érige le personnage en l'archétype de la beauté sensuelle, du désir exacerbé et de l'ardeur féminine, caractérise immédiatement son tempérament. Fille d'Éléonore, une demi-mondaine que le père Roque a ramenée de Paris à Nogent, Louise, comme sa mère, porte des boucles d'oreilles pendantes qu'elle s'est fabriquées avec des baies de sorbier. Elle arbore donc, de part et d'autre de son visage, les signes d'une vie libre et champêtre, les fruits rouges qu'elle a cueillis et qui lui servent d'accessoire naturel pour exalter sa beauté idéalisant son caractère indomptable : aux yeux de Frédéric, la fillette est d'ailleurs pourvue du charme d'une « jeune bête sauvage ». Dans la suite du roman, devenue adulte, elle épouse Deslauriers mais l'abandonne pour s'enfuir avec un chanteur et réaliser ainsi son rêve d'être enlevée pour vivre le destin exceptionnel qu'avait imaginé Emma Bovary, par exemple, avec le ténor Lagardy au théâtre de Rouen. Fillette « solaire » par la couleur de ses cheveux flamboyants, ses épaules nues et « dorées », Louise ne porte qu'un corset et un simple jupon : déshabillée car sans robe⁷⁹³, elle apparaît à Frédéric dans un naturel provincial négligé et les taches de confitures (le pluriel du terme suppose plusieurs sortes de confitures, et peut-être plusieurs couleurs en conséquence) manifestent par preuve un appétit de « nourritures terrestres » satisfait, une certaine concupiscence à venir. Signes inducteurs de désordre, les taches de confiture sur le jupon blanc de Louise sont aussi les marques de la contingence et des « accidents » nombreux (les taches maculent le vêtement) de la vie enfantine ; Louise Roque est ambivalente : « à la fois nerveuse et fluette », elle unit en elle-même la délicatesse, la fragilité de la maigreur et le tempérament fiévreux, indocile et vif,

⁷⁹² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.235.

⁷⁹³ Le corset et le jupon doivent normalement être recouverts d'une robe.

ce qui entre en correspondance avec les flammes de ses cheveux auxquels s'allie l'élément aquatique, c'est-à-dire le « vert-bleu limpide » de ses prunelles et l'attribut qu'elle tient à la main, l'arrosoir. Rayonnante car « dardant ses prunelles », l'enfant « feu et eau » sera toujours insaisissable : c'est précisément au moment où Frédéric, déçu de tout, veut l'épouser qu'elle se marie avec Deslauriers. La haie qui sépare les deux jardins et qui force Frédéric à regarder « par-dessus » symbolise l'obstacle définitif qui perdurera entre les deux personnages suite à leur première rencontre, malgré la complicité et l'amitié qui vont se nouer entre eux.

Plus loin, le personnage de Louise reste plus longtemps en scène, et le lecteur en apprend davantage : c'est sa naissance, par exemple, qui explique la présence d'une « belle blonde » ramenée un jour de Paris par le père Roque⁷⁹⁴. La servante de ce dernier se prend d'affection pour la fillette⁷⁹⁵, la « belle blonde » négligeant sa fille, laquelle passe son temps dans un jardin. Le portrait que fait Flaubert de l'enfant est donc celui d'une « fillette au jardin » :

Souvent elle portait une robe blanche en lambeaux avec un pantalon garni de dentelles ; et, aux grandes fêtes, sortait vêtue comme une princesse, afin de mortifier un peu les bourgeois, qui empêchaient leurs marmots de la fréquenter, vu sa naissance illégitime.

Elle vivait seule, dans son jardin, se balançait à l'escarpolette, courait après les papillons, puis tout à coup s'arrêtait à contempler les cétoines s'abattant sur les rosiers. C'étaient ces habitudes, sans doute, qui donnaient à sa figure une expression à la fois de hardiesse et de rêverie. Elle avait la taille de Marthe, d'ailleurs, si bien que Frédéric lui dit, dès leur seconde entrevue :

« Voulez-vous me permettre de vous embrasser, mademoiselle ? »

La petite personne leva la tête, et répondit :

« Je veux bien ! »

Mais la haie de bâtons les séparait l'un de l'autre.

« Il faut monter dessus, dit Frédéric.

– Non, enlève-moi ! »

Il se pencha par-dessus la haie et la saisit au bout de ses bras, en la baisant sur les deux joues ; puis il la remit chez elle, par le même procédé, qui se renouvela les fois suivantes⁷⁹⁶.

L'intérêt que Frédéric accorde à Louise s'explique, à l'évidence, par le fait qu'elle lui rappelle la fille de Marie Arnoux : « elle avait la taille de Marthe », écrit Flaubert. Certains faits entrent en coïncidence : Frédéric a voulu embrasser Marthe sur le bateau qui le conduisait à Nogent, mais a échoué car la fillette s'est cachée. Plus tard, lors du dîner chez les Arnoux, il

⁷⁹⁴ « Une belle blonde à la figure moutonnaire » écrit Flaubert, en précisant qu'une fois ramenée à Nogent par le père Roque, on « la vit bientôt se pavaner avec de grandes boucles d'oreilles. » (p.258.)

⁷⁹⁵ Voir le chapitre « Questions d'éducation, les enfants entre père et mère ».

⁷⁹⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.239.

voit le père soulever sa fille dans les airs pour pouvoir la baiser sur la joue. Enfin, au retour de la fête à Saint-Cloud, dans la calèche qui le ramène à Paris en compagnie de Marie Arnoux, il réussit à baiser Marthe sur le front car l'enfant s'est endormie et sa tête repose sur ses genoux. Ici, avec Louise, l'entreprise est beaucoup plus facile, puisque la permission d'être embrassée (doublée de l'injonction à être enlevée, sorte de parole qui prophétise l'avenir de Louise adulte enlevée par un chanteur) est immédiatement accordée à Frédéric : sous des dehors de sauvageonne, la fillette s'apprivoise sans résistance.

En plus de s'ériger en sœur jumelle de Marthe (elles ont le même âge), Louise incarne à elle seule une sorte de somme de plusieurs représentations de fillettes que l'on rencontre çà et là dans l'œuvre. Comme Berthe par exemple, Louise est négligée par sa mère : elle porte un vêtement déchiré, à l'instar aussi des petites mendiante en haillons que peut rencontrer Flaubert sur les routes lors de ses voyages, et qui inspireront, par exemple, Mélie ou Victorine dans *Bouvard et Pécuchet*. Comme Virginie dans *Un cœur simple*, elle est mieux aimée par une servante, Catherine, que par sa propre mère, ancienne prostituée qui se venge des bourgeois, lesquels, à l'image du couple Homais à l'égard de Berthe, interdisent à leurs enfants de fréquenter sa fille. Aux yeux du monde, Louise doit apparaître dans l'éclat de sa richesse et manifester la réussite sociale de sa mère. Vêtue « comme une princesse », l'enfant sert de riposte et se charge malgré elle de réparer avec ostentation le passé pauvre de sa génitrice en faisant souffrir le bourgeois rendu jaloux.

Enfin, le charme de Louise est celui de la petite fille sur le gazon, elle en est la figure archétypale puisque sa vie se déroule dans le fameux *hortus conclusus et voluptatis* que nous avons évoqué plus haut. Clos par une « haie de bâtons », le jardin est en effet le milieu naturel où Louise passe tout son temps, en harmonie avec insectes et fleurs. Au cœur de cet éden, la vie de l'enfant se résume à des jeux simples qui symbolisent sa personnalité ambivalente : la balançoire représente le mouvement d'oscillation entre deux côtés opposés où l'enfant, suspendue à l'arbre, va et vient, comme la course après les papillons (qui suppose des mouvements multiples et désordonnés suivant le vol des insectes) se différencie de l'arrêt brusque pour contempler les cétoines, petits scarabées⁷⁹⁷ des rosiers à carapace verte. Ajoutons que les plaisirs de l'escarpolette⁷⁹⁸, sous des apparences innocentes, sont aussi chargés de

⁷⁹⁷ Contempler les cétoines vert-doré sur les rosiers n'est pas anodin : en cela Louise est liée au symbole solaire qu'est le scarabée et au symbole vénusien qu'est la rose. Cet enfant de douze ans incarne la beauté féminine en devenir et les promesses de l'amour.

⁷⁹⁸ Il suffit de se souvenir de la toile de Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (1767), pour comprendre en quoi le jeu de la balançoire peut se rapporter au désir amoureux. Du reste, dans son ouvrage *Le Symbolisme des*

connotations érotiques et pourraient bien, ici, avoir une fonction proleptique en annonçant sa sensualité future.

Se balancer, courir de droite et de gauche, s'arrêter pour observer les insectes, sont les trois routines enfantines de Louise au jardin et Flaubert laisse entendre que ces actions répétées modèlent l'expression du visage en lui imprimant le caractère double de la personnalité : « C'étaient ces habitudes, sans doute, qui donnaient à sa figure une expression à la fois de hardiesse et de rêverie. » Par cette simple phrase, même s'il est dubitatif, Flaubert montre encore tout l'intérêt qu'il porte à l'analyse du comportement humain. L'écrivain s'inscrit on ne peut mieux, selon nous, dans la lignée des romanciers psychologues « comportementalistes » qui s'interrogent sur ce qui, en la nature humaine, fonde la personnalité. Flaubert se demande, en somme, si la personnalité se construit en fonction du comportement, ou si le tempérament hérité génétiquement va induire tel ou tel caractère. L'expression faciale serait-elle le produit d'un certain mode d'existence et trahirait-elle à coup sûr les caractères d'un individu, en les rendant visibles sur le visage ? Flaubert est un grand observateur et son écriture romanesque soulève des questions mettant en jeu le concept de conditionnement, ce qu'étudieront au XX^e siècle les scientifiques comme Watson, Skinner ou Ellis⁷⁹⁹. Il montre comment la petite fille, vivant en solitaire dans un rapport à un environnement naturel où son type de comportement se répète, est « conditionnée » à être à la fois hardie et rêveuse, à vivre libre, à ne rien craindre, tout en cultivant un don d'observation pour la vie des choses minuscules.

En outre, sans origines bien définies, comme une plante sauvage qui « pousse toute seule » ou un petit animal qui va à son gré, elle n'a pas vraiment d'âge et personne ne peut lui inculquer les bienséances et la retenue exigées chez les filles pubères⁸⁰⁰. Aussi :

jeux, l'historien des jeux Jean-Marie Lhôte explique pourquoi la balançoire est un symbole d'amour érotique, la jeune personne suspendue à l'arbre apparaissant comme un fruit qui s'offre dans un mouvement de féconde oscillation associant terre et ciel. (Jean-Marie Lhôte, *Le symbolisme des jeux*, Berg International Éditeur, Paris, 1976, p.273-274). Nous pourrions ajouter que Roger Caillois (*op.cit.*) classe la balançoire dans la catégorie des jeux de vertige placés sous le signe de Dionysos, en tant qu'elle procure un plaisir physique apparenté à l'ivresse bachique, enthousiaste et démesurée.

⁷⁹⁹ Burrhus Frederic Skinner (1904-1990), est considéré comme l'un des penseurs les plus importants du XX^e siècle, notamment pour ses travaux en psychologie expérimentale sur le comportement (behaviourisme), travaux inspirés par les recherches d'Ivan Pavlov et de John Watson. Skinner approfondit les recherches de ses prédécesseurs en introduisant de nouveaux concepts prenant en compte le rôle de l'environnement, des stimuli opérants, et de la contingence dans l'apprentissage et la construction de la personnalité. (Voir B.F. Skinner, *Analyse Expérimentale du Comportement* [1969], coll. Psychologie et Sciences Humaines, édition Mardaga, Paris, 1995.)

⁸⁰⁰ Voir à ce sujet, dans la troisième partie de notre travail, « Questions d'éducation » : nous revenons sur les difficultés du précepteur qui ne sait comment faire face à la nature rebelle de Louise, et qui ne peut lui apprendre quoi que ce soit.

Sans plus de réserve qu'un enfant de quatre ans, sitôt qu'elle entendait venir son ami, elle s'élançait à sa rencontre, ou bien, se cachant derrière un arbre, elle poussait un jappement de chien, pour l'effrayer⁸⁰¹.

Selon sa nature imprévisible, Louise se montre ostensiblement ou se cache, sachant tour à tour laisser déborder sa joie ou tromper son ami en se faisant chien. Du reste, on apprend, dans la suite du roman, lors d'une scène où elle et Frédéric se remémorent leurs promenades dans la campagne nogentaise, qu'elle avait un chien nommé Moricaud⁸⁰². Aussi le lecteur peut-il imaginer, a posteriori, les tableaux idylliques représentant la petite fille dans son jardin avec son chien⁸⁰³.

Le personnage de Louise est par ailleurs en partie inspiré du souvenir que l'auteur garde de la jeune Anglaise Caroline Heuland, qui était, si l'on en croit *Les Mémoires d'un fou*, très amoureuse de Gustave⁸⁰⁴. Accoutumée à la liberté et à l'audace, Louise va faire aussi la preuve de son ignorance des usages, et son attitude peu sage avoisine l'impudicité :

Un jour que Mme Moreau était sortie, [Frédéric] la fit monter dans sa chambre. Elle ouvrit tous les flacons d'odeur et se pommada les cheveux abondamment ; puis, sans la moindre gêne, elle se coucha sur le lit où elle restait tout de son long, éveillée.

« Je m'imagine que je suis ta femme » disait-elle.

Le lendemain, il l'aperçut en larmes. Elle avoua « qu'elle pleurait ses péchés », et, comme il cherchait à les connaître, elle répondit en baissant les yeux :

« Ne m'interroge pas davantage ! »

La première communion approchait ; on l'avait conduite le matin à confesse⁸⁰⁵.

Comme un enfant qui profite de l'absence de sa mère pour transgresser un interdit (Madame Moreau est brouillée avec son voisin et Frédéric a bien compris qu'elle ne désirait pas que son fils entretienne des relations avec la famille Roque), Frédéric ouvre la porte de sa chambre,

⁸⁰¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.239.

⁸⁰² Voir dans la troisième partie, le chapitre consacré à la fin de l'enfance et la sortie du paradis.

⁸⁰³ La mode, dans l'art du portrait au XIX^e siècle, est à l'enfant accompagné de son petit chien : ainsi peut-on voir, chez les peintres portraitistes comme par exemple l'anglais Arthur John Elsley (1860-1952), un nombre incalculable de scènes bucoliques où figurent les enfants avec leurs animaux de compagnie.

⁸⁰⁴ *Les Mémoires d'un fou*, O.D.J., p.499-500 : « Souvent elle venait vers moi, me prenait autour de la taille, – elle me regardait, elle causait – la charmante petite fille ! – elle me demandait des livres, des pièces de théâtre dont elle ne m'a rendu qu'un fort petit nombre ; elle montait dans ma chambre. J'étais assez embarrassé. Pouvais-je supposer tant d'audace dans une femme, ou tant de naïveté ? Un jour elle se coucha sur mon canapé dans une position très équivoque ; j'étais assis près d'elle sans rien dire. Certes le moment était critique ; je n'en profitai pas. – Je la laissai partir. [...] C'était quelque chose de doux, d'enfantin, qu'aucune idée de possession ne ternissait mais qui par cela même manquait d'énergie. C'était trop naïf cependant pour être du platonisme. » Il est vraisemblable que cette scène ait inspiré l'épisode de *L'Éducation sentimentale* au cours duquel Louise se couche sur le lit de Frédéric et que nous commentons ci-après.

⁸⁰⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.239-240.

donc de son univers intime, à Louise. Mais ce faisant, il est loin d'imaginer que son amitié avec Louise puisse paraître ambiguë, voire suspecte, au prêtre qui confesse l'enfant en vue de la première communion⁸⁰⁶. Que de non-dits étranges en quelques mots ! Flaubert nous laisse deviner, en creux, le portrait d'un prêtre pervers, alors que ni Louise ni Frédéric ne peuvent être soupçonnés de quoi que ce soit. Nous l'avons annoncé plus haut : cette amitié d'un adulte avec un enfant se rapproche, dans sa forme, de l'amitié nouée entre des auteurs comme Lewis Carroll ou James Barrie et les enfants qui leur inspirent des œuvres comme *Alice's adventures in Wonderland* (1865) ou *Peter Pan*, (1911). Flaubert invente en Frédéric Moreau un personnage dont l'innocente naïveté l'empêche d'imaginer que Louise puisse, en grandissant, être amoureuse de lui. Face à Louise, il reste totalement asexué. Le travail de Flaubert nous éclaire donc sur les touchantes amitiés qui attachent un adulte à un enfant, sans qu'il faille y voir la moindre perversité, car avec Louise, Frédéric conserve une réserve virginale et une ingénuité parfaite. Aussi ne s'offusque-t-il nullement quand Louise ouvre ses flacons, se pommade et joue à l'adulte en se couchant dans son lit. Son comportement rappelle celui d'Emma, qui jouait, elle, à l'enfant, dans la chambre de Rodolphe, après ses ébats amoureux :

Ensuite, elle [Emma] examinait l'appartement, elle ouvrait les tiroirs des meubles, elle se peignait avec son peigne et se regardait dans le miroir à barbe. Souvent même, elle mettait entre ses dents le tuyau d'une grosse pipe qui était sur la table de nuit, parmi des citrons et des morceaux de sucre, près d'une carafe d'eau⁸⁰⁷.

À l'ouverture des tiroirs par Emma répond celle des flacons par Louise ; l'épouse adultère et la fillette ont toutes les deux un rapport à leur chevelure : quand il s'agit d'utiliser le peigne de l'homme pour l'une, il s'agit de s'enduire les cheveux de pommade pour l'autre ; enfin, si Emma s'approprie la pipe de Rodolphe en la portant à sa bouche, Louise prend possession du lit de Frédéric. Les similitudes entre Emma et Louise existent, certes, à ceci près que la perversion est le fait de l'adulte, et non de l'enfant. Du reste, c'est Flaubert lui-même qui définit le mieux cette amitié-là comme étant

⁸⁰⁶ On pourrait être tenté d'établir une similitude entre le personnage de Louise et celui de Lolita dans *Lolita* de Nabokov, laquelle n'est pas une petite fille perverse mais une pauvre enfant innocente violée par Humbert : « Il n'y a pas de nymphette. Lolita la nymphette n'existe qu'à travers la hantise qui détruit Humbert et voici un aspect essentiel d'un livre singulier qui a été faussé par une popularité factice. » explique textuellement Nabokov, rectifiant les graves erreurs d'interprétation commises par le public au sujet de Lolita, dans une mise au point qu'il fait lui-même lors de l'émission télévisuelle « Apostrophe », face à son interviewer Bernard Pivot, le 30 mai 1975. Source archives INA : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i17180258/vladimir-nabokov-lolita>

⁸⁰⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.295.

un de ces amours d'enfant qui ont à la fois la pureté d'une religion et la violence d'un besoin⁸⁰⁸.

Les amours d'enfant sont donc d'essence mystique. Destinés à combler un dénuement, à remplir un vide de l'existence, ils s'expriment avec toute l'énergie candide et la sincérité que l'âge tendre leur commande. Religieusement purs, ils ont quelque chose à voir avec le rêve et l'espérance d'un bonheur que l'adulte peut considérer comme facilement accessible.

2.3. Rêver l'enfant et espérer le bonheur.

2.3.1. Charles et Berthe.

Rêver l'enfant idéal, c'est en même temps se rêver père ou mère idéaux. Selon les schémas de pensée traditionnels, si la bonne mère est par définition aimante, vertueuse et protectrice de ses enfants comme l'est Marie Arnoux, le « bon père » endosse des rôles multiples : non seulement il doit, comme la mère, être affectueux, doux, protecteur, mais il doit de surcroît arborer les prestiges de la réussite sociale, et faire l'admiration de ses enfants et des autres. À cet égard, les personnages du pharmacien Homais et de sa femme, par exemple, sont tout à fait significatifs, mais on trouve, chez Flaubert, des figures de pères et de mères variés qui rêvent du bonheur d'être les parents idéaux d'enfants non moins idéaux.

Commençons par les mères et remarquons d'abord les rêves de la mère de Charles, dans *Madame Bovary* : c'est elle qui inaugure la série de toutes les constructions imaginaires qui s'édifient dans la conscience et qui mettent en scène l'enfant devenu grand, projeté dans un avenir merveilleux, et propre à satisfaire tous les désirs non comblés des parents frustrés. Dans une vision hallucinée, madame Bovary mère se représente, de façon fantasmatique, son enfant magnifié :

⁸⁰⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.387.

Dans l'isolement de sa vie, elle reporta sur cette tête d'enfant toutes ses vanités éparses, brisées. Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi, dans les Ponts et Chaussées ou dans la magistrature⁸⁰⁹.

Charles Bovary ne sera ni grand, ni beau, ni spirituel, et il exercera le métier d'officier de santé, bien moins prestigieux que celui de médecin, dans une médiocre petite ville de province. Cela ne l'empêchera pas de rêver un avenir heureux pour sa fille. À ce sujet, un passage célèbre de *Madame Bovary* a été très souvent commenté parce qu'il oppose deux rêves éveillés : celui de Charles qui concerne l'avenir de la petite Berthe, et celui d'Emma qui imagine fuir avec son amant et voyager vers des contrées lointaines. On a coutume de considérer les ambitions très simples de Charles comme étant « réalistes », et leur banalité conduit la critique à les négliger puisqu'elles servent de repoussoir au songe d'Emma et à ses emportements oniriques. Certes, Charles est généralement satisfait d'un présent largement suffisant tel qu'il le vit, et ses intentions n'ont jamais rien d'extravagant. Il s'adonne ici à une rêverie d'apparence terre à terre puisqu'il échafaude, comme n'importe quel père le ferait, des projets d'avenir simples et réalisables pour sa fillette :

Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. La veilleuse de porcelaine arrondissait au plafond une clarté tremblante, et les rideaux fermés du petit berceau faisaient comme une hutte blanche qui se bombait dans l'ombre, au bord du lit. Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle allait grandir maintenant ; chaque saison, vite, amènerait un progrès. Il la voyait déjà revenir de l'école à la tombée du jour, toute riieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier ; puis il faudrait la mettre en pension, cela coûterait beaucoup ; comment faire ? Alors il réfléchissait. Il pensait à louer une petite ferme aux environs, et qu'il surveillerait lui-même, tous les matins, en allant voir ses malades. Il en économiserait le revenu, il le placerait à la caisse d'épargne ; ensuite il achèterait des actions, quelque part, n'importe où ; d'ailleurs, la clientèle augmenterait ; il y comptait, car il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah ! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille ! on les prendrait de loin pour les deux sœurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe ; elle lui broderait des pantoufles ; elle s'occuperait du ménage ; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaieté. Enfin, ils songeraient à son établissement : on lui trouverait quelque brave garçon ayant un état solide ; il la rendrait heureuse ; cela durerait toujours⁸¹⁰.

Pour le lecteur qui saurait à l'avance la fin du roman, le discours que Flaubert prête à Charles (comme souvent au style indirect libre) est d'une ironie grotesque puisque toutes les aspirations du personnage seront vaines : Berthe perd sa mère, et en aucun cas Charles ne pourra les admirer

⁸⁰⁹ *Madame Bovary*, O.C.III, p.155.

⁸¹⁰ *Madame Bovary*, O.C.III, p.322-323.

telles deux sœurs, ensemble ; en outre, jamais sa fille ne pourra lui broder la moindre paire de pantoufles puisqu'il meurt de chagrin, prématurément, la laissant orpheline et sans aucune éducation. Pire : le destin que Flaubert réserve à la fillette consiste à découvrir son père mort, après quoi elle ira travailler dans une filature... Pourtant, le rêve de Charles n'était pas un rêve de grandeur : quoi de plus modeste que d'imaginer pour sa fille une éducation proche de celle qu'a reçue la mère de celle-ci au couvent, entre la broderie et l'apprentissage du piano obligé chez les petits ou grands bourgeois comme dans l'aristocratie⁸¹¹ ?

Nul doute que le rêve de Charles se construise en obéissant à la répartition genrée des rôles sous l'Ancien Régime et au XIX^e siècle : l'avenir qu'il désire et édifie pour sa fille s'inscrit dans un stéréotype, un cliché reproduisant à l'identique une éducation qui enferme la fille dans un espace domestique restreint où elle exécutera des tâches dites féminines et d'où elle ne sortira pas. D'ailleurs, si nous lisons bien, le texte contient des indices qui évoquent l'idée d'un espace rétréci dans lequel Charles imagine Berthe. Nous trouvons tout un réseau de termes qui évoquent en effet la claustration : la veilleuse qui « arrondissait au plafond une clarté tremblante » ne propose pas d'autre forme que celle d'un cercle. Les « rideaux » du « petit » berceau sont « fermés », berceau qui, par comparaison, est devenu une « hutte blanche qui se bombait dans l'ombre », donc un abri rudimentaire dont la rondeur rappelle encore l'idée d'un resserrement limité ; Charles voit sa fille « revenant de l'école à la tombée du jour », c'est-à-dire dans un mouvement de retour à la maison, et non de départ. Il s'agit ensuite de « la mettre en pension » : encore un enfermement ! Si le père se fait de sa fille (à quinze ans) une image en pleine lumière « dans l'été », c'est celle d'une jumelle copiée sur le modèle de sa mère, une sorte de duplication signalée par le fait de porter « de grands chapeaux de paille », pour se soustraire, justement, au soleil, tout en restant sous la double surveillance de sa mère de près, et des regards d'autrui et du père « de loin ». Il ne sera guère question pour Berthe de sortir seule, et très vite elle rentrera au cloître familial se soumettre à ses parents « travaillant le soir auprès d'eux », éclairée artificiellement « sous la lumière de la lampe », et brodant « des pantoufles » pour le petit bourgeois sédentaire et casanier qu'est son père. Par surcroît, ce triste destin devrait, selon Charles, la rendre heureuse, et elle aurait pour mission d'assurer le bonheur de chacun en remplissant la maison de sa « gentillesse » et de sa « gaieté ». Quelle ironie ! Enfin, l'emmurement définitif de Berthe se conclurait par le mariage avec « quelque brave garçon ayant un état solide » : on ne peut pas rêver meilleure stabilité pour la prison dont elle

⁸¹¹ Pour ce qui concerne l'éducation des filles au XIX^e siècle, nous renvoyons, par exemple, aux travaux de Isabelle Bricard, *Saintes ou pouliches : L'Éducation des jeunes filles au XIX^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1985, ou encore à ceux de Françoise Mayeur, *L'Éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Collection Tempus, Perrin, Paris, 2008.

ne sortira plus, puisque « cela durerait toujours ». Berthe passerait, comme bien des filles à son époque, de l'autorité des parents à celle du mari, et son existence, verrouillée par cette dépendance, serait bornée tout entière par le cercle restreint de la famille. Mais paradoxalement, Charles souhaiterait aussi que sa fille « eût des talents » et qu'elle fût « jolie », qu'elle ressemblât « à sa mère » : alors il est fort probable que Berthe devenue adulte n'aspire qu'à fuir, qu'à rompre ses chaînes et s'échapper de la cage où père et mari l'enfermeraient.

Aussi le rêve d'Emma vient-il immédiatement remédier au rêve de Charles en proposant des images d'évasion ! La description de l'avenir de Berthe ne fait que décrire le présent d'Emma... Dans la logique du récit, il tombe sous le sens que l'on ait immédiatement besoin d'air et de perspectives à l'infini. Le rêve d'Emma vient à point : elle s'extrait, en pensée, du cachot qui la maintient captive et elle imagine une cavale effrénée qui la mènerait le plus loin possible : « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau... ». Effectivement, il s'agit pour la mère d'ouvrir l'espace et d'atteindre des sommets ou un horizon infini « couvert de soleil⁸¹² ».

2.3.2. Bouvard, Pécuchet et les charmes de la paternité.

Comment et pourquoi Bouvard et Pécuchet décident-ils d'adopter Victor et Victorine, fils et fille de Touache le forçat et d'une prostituée ? Le chapitre IX du roman inachevé nous fait voir les enfants sur le chemin qui les éloigne du château du comte de Faverges où ils avaient été recueillis grâce à la bonté de la dame de compagnie Madame de Noaris, mais d'où ils sont renvoyés à cause de leur mauvais comportement. Avec Foureau, le maire, Bouvard et Pécuchet conduisent les enfants, l'une à destination du couvent, l'autre pour être incarcéré aux « Jeunes Détenus ». C'est tout en cheminant dans la campagne et en regardant les enfants que Bouvard et Pécuchet vont sentir pousser en eux la fibre paternelle :

Bouvard et Pécuchet les regardaient marcher devant eux.

Victorine chantonnait des paroles indistinctes, son foulard au bras, comme une modiste qui porte un carton. Elle se retournait quelquefois, et Pécuchet, devant ses frisettes blondes et sa gentille tournure, regrettait de n'avoir pas une enfant pareille. Élevée en d'autres conditions, elle serait charmante plus tard ! Quel bonheur que de la voir grandir, d'entendre tous les jours son ramage d'oiseau, quand il le voudrait

⁸¹² *Madame Bovary, O.C.III, p.324.*

de l'embrasser. – Et un attendrissement, lui montant du cœur aux lèvres, humecta ses paupières, l'oppressait un peu⁸¹³.

Flaubert commence donc par nous livrer les rêves de Pécuchet. Ce qui stimule la fonction onirique consiste d'abord en deux sollicitations sensorielles successives : la vision, puisque Pécuchet regarde Victorine marcher de dos, l'ouïe ensuite, puisqu'il l'entend chanter. L'enfant, en première position devant son admirateur, offre donc tout le loisir d'être observée pendant le trajet qui sépare le domaine de Faverges du village de Chavignolles, où une religieuse de l'orphelinat de Grand-Camp doit venir la chercher le lendemain. Nous l'avons vu plus haut : voir un enfant fait du bien. Dans ce passage, si Flaubert choisit de montrer la naissance de l'attachement de Bouvard et Pécuchet aux deux enfants au moment précis où ils les accompagnent dans leur marche à travers la campagne, c'est parce que ce chemin parcouru, progression physique et géographique, est une sorte d'illustration, de préfiguration aussi, de l'action de « conduire un enfant », donc faire son éducation, ce que les deux bonshommes vont tenter de réaliser. Du reste, éduquer un enfant, au sens étymologique du terme (« educare » de ex-ducere), consiste à le conduire, le mener, le guider⁸¹⁴.

Mais il faut d'abord ressentir des sensations agréables : à cette fin, les pouvoirs de séduction des enfants sont suffisants. Aussi Pécuchet est-il « séduit » (se-ducere) par les charmes de Victorine : c'est d'abord la voix qui flatte l'ouïe ; l'enfant chante. Peu importe la chanson : les paroles en sont indistinctes, ce qui ajoute encore du mystère au charme initial. Le chant de l'enfant s'apparente à une mélodie qui évoque quelque chose d'inconnu, le tout agissant sur la conscience de Pécuchet. Victorine tient ses pauvres nippes dans un baluchon fait d'un foulard, à son bras, « comme une modiste qui porte un carton » nous indique la comparaison. Elle fait donc songer à ce qu'a pu voir Pécuchet (ou Flaubert) auparavant : des jeunes filles livrant des chapeaux et traversant, par exemple, le jardin des Tuileries, comme nous les montrent certaines gravures du *Journal des dames et des modes* du temps⁸¹⁵. La façon dont Pécuchet voit Victorine est transcrite au discours indirect libre, si bien que les pensées

⁸¹³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.572-573.

⁸¹⁴ Le terme « éducation » a une étymologie double : il vient des mots latins « educare », « nourrir, élever », et « educere », « conduire hors de... ». Notons que « educere » vient de « dux-ducis », signifiant « conducteur, meneur, guide » et aussi « chef de guerre ». D'après le dictionnaire étymologique de la langue latine, le « dux » est toujours celui qui « marche devant, en tête », et dans la vie pastorale, « en tête du troupeau ». Ici, Flaubert, peut-être par ironie, fait marcher les futurs guides derrière les enfants, devenus, en conséquence, les conducteurs des maîtres.

⁸¹⁵ Cette image rappelle en outre celle de la grisette, quand Deslauriers fait, avec Frédéric, le pari de séduire la première femme qui passerait dans la rue : « La première qui passa était une mendicante hideuse ; et ils désespéraient du hasard, lorsqu'au milieu de la rue de Rivoli, ils aperçurent une grande fille, portant à la main un petit carton. » C'est sur la fille au carton que Deslauriers jette son dévolu. (*L'Éducation sentimentale*, p.221.)

restituées – la description de Victorine – appartiennent aussi bien au personnage qu'à son auteur, ou à tout autre qui subirait le charme de la fillette. Les termes comme « foulard », « modiste », « carton », « frisettes blondes », « gentille tournure », renvoient à l'univers de la mode parisienne et édifient le portrait de celle que l'on appelle la « midinette⁸¹⁶ » à la fin du XIX^e siècle.

Plus qu'une enfant, c'est une jeune fille que l'on voit en Victorine, et plus précisément une de ces figures d'ouvrières privilégiées⁸¹⁷ du milieu de la haute couture, à la sentimentalité frivole et naïve, sorte de femmes-enfants qui évoluent dans les milieux de l'élégance, du luxe, et qui côtoient l'aristocratie ou la grande bourgeoisie. L'imagination peut ainsi se nourrir de projections « scénarisées » : Pécuchet se voit père d'une enfant déjà grandie, et comme Bovary s'imaginait Berthe porter des chapeaux de paille et lui broder des pantoufles (toujours la mode et les travaux de couture⁸¹⁸), il goûte à l'avance le bonheur qu'une telle enfant lui garantirait. En définitive, c'est un véritable mécanisme de l'attachement père/fille qui se met en place grâce à des stimulations auditives (le chant – « ramage d'oiseau ») et visuelles agréables, qui font écho à ce qui plaît à Pécuchet (Flaubert ?) : la fillette se substitue à la jeune modiste, qui livre son chapeau en fredonnant, que l'on voit dans la rue, et que l'on embrasse quand on veut ; cousette, grisette, lorette, femme entretenue, tout autant dans l'univers du luxe que celui de la luxure, ce sont toutes ces figures qui entrent en résonance avec celles de Victorine, ce que la suite du texte confirmera.

Si Pécuchet est touché par la délicatesse de la fille, Bouvard, lui, est plutôt séduit par la force du garçon :

Victor comme un soldat, s'était mis son bagage sur le dos. Il sifflait – jetait des pierres aux corneilles dans les sillons, allait sous les arbres, pour se couper des badines. Foureau le rappela ; et Bouvard, en le retenant par la main jouissait de sentir dans la sienne ces doigts d'enfants robustes et vigoureux. Le pauvre petit diable ne demandait qu'à se développer librement, comme une fleur en plein air ! Et il pourrirait entre des murs avec des leçons, des punitions, un tas de bêtises ! Bouvard fut saisi par une révolte de la pitié, une indignation contre le sort, une de ces rages où l'on veut détruire le gouvernement.

« Galope ! dit-il. Amuse-toi ! Jouis de ton reste ! »

⁸¹⁶ Voir à ce sujet Anaïs Albert, « Les midinettes parisiennes à la Belle Époque : bon goût ou mauvais genre ? », *Histoire, économie & société*, 2013/3 (32^e année), p.61-74.

URL : <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2013-3-page-61.htm>

⁸¹⁷ Contrairement aux autres fournisseurs, les modistes n'entraient jamais dans les grandes demeures par la porte de service mais empruntaient toujours le grand escalier.

⁸¹⁸ Nous renvoyons à nouveau aux travaux de Marie Scarpa : *L'Éternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*, op. cit.

Le gamin s'échappa⁸¹⁹.

En réponse aux rêveries de Pécuchet sur Victorine s'ajoutent les impressions de Bouvard. La stimulation est visuelle d'abord et concerne la façon dont Victor porte son baluchon : à l'image de la modiste succède l'image du soldat. Si la sœur chantonne, le frère siffle : un autre genre de musique, plus viril celui-là, arrive aux oreilles de Bouvard. Victor est ensuite décrit dans des comportements qui rappellent ceux de Charles Bovary enfant dans *Madame Bovary* : comme le petit Charles chassait les corbeaux à coups de mottes, Victor jette des pierres aux corneilles. Comme le premier gardait les dindons avec une gaule, le second se coupe des badines. Les deux sont vus « dans les bois » pour l'un, « sous les arbres » pour l'autre. Victor est un enfant en lien avec un monde horizontal, bas, voire creux : occupé par les corneilles dans les « sillons », il incarne un type d'enfant contraire au grimpeur épris d'idéal comme celui qui monte au sommet des grands arbres pour y cueillir des fruits ou dénicher des oiseaux. Charles, écrit Flaubert, a enfin de « fortes mains », et Victor se distingue par ses « doigts d'enfant robustes et vigoureux », ceux-là mêmes qui procurent à Bouvard une sensation tactile si agréable que, comme pour Pécuchet qui s'émeut pour Victorine, le bonhomme va sentir en lui les prémices de l'attachement au gamin. De même que pour Pécuchet envahi de sensations douces grâce à la présence de Victorine, Flaubert, pour Bouvard, livre au discours indirect libre les pensées que font surgir les impressions sensorielles provoquées par Victor et le contact de sa main. Moins sentimental, Bouvard combine en lui « pitié » et « révolte » à l'idée que Victor pourrait être enfermé. L'enfant en prison relève davantage d'une question socio-politique qui débouche sur un engagement de type révolutionnaire. Si les projections de Pécuchet ont des tendances plutôt mignardes qui le font pleurer, celles de Bouvard se distinguent par leur côté belliqueux : il n'est pas anodin, d'ailleurs, qu'il ait vu en Victor une figure de soldat. Ces « rages où l'on veut détruire le gouvernement », celui-là même qui est capable de construire des prisons pour enfants, font écho aux considérations de Flaubert lui-même sur toutes les misères que la société maltraitante peut infliger à un enfant. Ce « pauvre petit diable » qu'est Victor est une victime à secourir, sans savoir que diable, oui, il le sera, et de victime potentielle, il deviendra bourreau.

Par ailleurs, le texte nous apprend que les baluchons de Victor et Victorine sont fermés par des « épingles », et si nous voulions jouer sur les mots en prenant le verbe « épingle » dans son sens métaphorique et populaire, nous dirions que Bouvard et Pécuchet sont bien

⁸¹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.573.

« épinglés » par les deux enfants : ils sont véritablement faits prisonniers par le charme qu'ils leur attribuent et les promesses de bonheur dans la paternité qu'ils imaginent.

Aussi l'adoption de Victor et Victorine est-elle inévitable : il faut bien que les rêves des adultes soient réalisés. On s'inquiète alors d'économie :

Mais Bouvard voulut savoir combien pouvait coûter l'entretien des deux mioches.

« Bah !... L'affaire, peut-être, de trois cents francs ! [...] »

Bouvard murmura : « Ils me font de la peine. Je m'en chargerais bien !

– Moi aussi », dit Pécuchet, la même idée leur étant venue.

Il existait sans doute des empêchements ?

« Aucun ! répliqua Foureau. D'ailleurs, il avait le droit comme maire de confier à qui bon lui semblait les enfants abandonnés. – Et après une longue hésitation : « Eh bien : ma foi oui ! prenez-les ! ça le⁸²⁰ fera bisquer. »

Bouvard et Pécuchet les emmenèrent⁸²¹.

Et voilà comment les deux bonshommes deviennent pères adoptifs. Les rêves paternels vont vite se transformer en cauchemars, mais nous excepterons un passage où Flaubert exploite à nouveau le motif de la petite fille sur le gazon, au printemps, à ceci près qu'il lui fait subir quelques variations comiques. Nous sommes au chapitre X qui est une

longue dissertation sur l'éducation, et l'attention se concentre davantage sur Victorine vue par le couple formé par Bouvard et Madame Bordin. En effet, au cours d'une promenade instructive, puisque Bouvard et Pécuchet enseignent la botanique à leurs enfants adoptés, les maîtres et leurs élèves s'arrêtent dans leur ancienne ferme, rachetée par Madame Bordin. Bouvard et la veuve s'assoient sur le gazon :

On était au commencement d'avril – et les pommiers en fleurs alignaient dans les trois mesures leurs touffes blanches et roses ; le ciel couleur de satin bleu, n'avait pas un nuage, des nappes, des draps et des serviettes pendaient verticalement, attachés par des fiches de bois à des cordes tendues. [...] Le parfum du gazon se mêlait à la bonne odeur de sa chair solide⁸²² ; et Bouvard eut un revif de tempérament, qui le combla de joie. Alors il lui fit des compliments sur sa propriété.

Elle en fut ravie, et parla de ses projets. Pour agrandir les cours, elle abattait le haut-bord.

Victorine, à ce moment-là, en grimpait le talus et cueillait des primevères, des hyacinthes et des violettes, sans avoir peur d'un vieux cheval, qui broutait sur l'herbe, au pied.

« N'est-ce pas qu'elle est gentille ? dit Bouvard.

⁸²⁰ Le Comte de Faverges, qui a mal payé les services du maire, et contre lequel ce dernier a pesté.

⁸²¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p. 573.

⁸²² La chair de la veuve Bordin.

– Oui ! c’est gentil, une petite fille! » et la veuve poussa un soupir, qui semblait exprimer le long chagrin de toute une vie⁸²³.

Le printemps, les pommiers en fleurs, les couleurs virginales (blanc, rose, bleu), le ciel pur, le linge propre qui sèche, l’odeur du gazon : ce décor idéal ne pouvait omettre la figure esthétique de la petite fille. Il n’est donc pas étonnant que Victor, éloigné du cadre, n’apparaisse pas dans le tableau : seule la petite fille détient suffisamment de charme pour susciter la nostalgie et le regret de ne pas en être la mère. C’est « le long chagrin de toute [la] vie » de la veuve Bordin. Et voilà que le vieux couple se met à rêver devant l’être si charmant qu’est une petite fille : en avoir une à soi eût été une telle garantie de bonheur ! Comme Charles qui rêve de l’avenir de Berthe, comme Frédéric qui imagine que Rosanette accouchera d’une petite fille modèle qui ressemblera à Marie Arnoux, Bouvard et Madame Bordin se livrent à des constructions imaginaires idéalisant la petite « fille-fleur » qui cueille les primevères, les violettes, et les hyacinthes sur le gazon. Une petite fille à soi, « c’est gentil » et, pour reprendre les termes de Laurence Perfézou-François, « ce désir mélancolique de paternité avec la figure de la petite fille est peut-être une manière de rencontrer, à travers l’organisation de l’écriture, un certain rapport personnel de Flaubert à la paternité, ainsi que l’influence de son questionnement sur le travail et la création littéraires⁸²⁴. » Ne pas avoir de petite fille à soi qui enchanterait son père et ferait le bonheur de toute la maison : serait-ce, pour Flaubert lui-même, le regret de toute une vie ?

2.3.3. Flaubert entre désir et regrets.

Vous avez tort de croire que les détails
concernant votre enfant ne m’intéressent pas.
J’adore les enfants et étais né pour être un excellent papa ;
mais le sort et la littérature en ont décidé autrement !
– C’est une des mélancolies de ma vieillesse
que de n’avoir pas un petit être à aimer et à caresser.
Bécotez bien le vôtre à mon intention⁸²⁵.

⁸²³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.585.

⁸²⁴ Voir l’article en ligne de Laurence Perfézou-François, « Quelque chose de paternel... », 2003, p.11.
<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/etudes/perfez.pdf>

⁸²⁵ *Corr.V*, p.547. Lettre à Frankline Sabatier, l’amie de Caroline, nièce de Flaubert.

Flaubert aimait les enfants. Le témoignage de sa nièce Caroline nous rappelle à quel point la sensibilité de l'écrivain à l'endroit de la paternité et de l'enfance était forte :

Il était facile de sentir l'honnêteté de ses origines. De son père, il avait reçu sa tendance à l'expérimentalisme, cette observation minutieuse des choses qui le faisait passer des temps infinis à se rendre compte du plus petit détail, et ce goût de toute connaissance qui le rendait un érudit aussi bien qu'un artiste. Sa mère lui transmettait l'impressionnabilité et cette tendresse presque féminine qui débordait souvent de son grand cœur et mouillait parfois ses yeux à la vue d'un enfant⁸²⁶.

Flaubert, selon sa nièce, serait transporté dans des états émotifs intenses à la vue d'un enfant, au point de pleurer. Peut-être est-ce d'ailleurs un peu de lui-même que Flaubert ajoute au personnage de Charles Bovary, dont il dit :

Il se portait bien, il avait bonne mine ; sa réputation était établie tout à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. *Il caressait les enfants*⁸²⁷, n'entrait jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance par sa moralité⁸²⁸.

Caresser les enfants, geste comportemental affectueux qui témoigne d'une attention amicale, voire paternelle, fait partie de la liste des qualités attribuées à l'officier de santé et c'est un signe perçu par les paysans comme celui de sa bonne conscience morale. Du reste, Charles est un homme bon, ce qu'Emma reconnaîtra sur son lit de mort.

Une note probante dans le carnet du voyage en Orient nous indique encore que Flaubert pouvait être impressionnable, bon et délicat à la vue des enfants. Ainsi à Maharakkah, Flaubert trouve à se divertir dans le simple fait de regarder un enfant qui se plaît à attirer son attention par des grimaces, dans une jolie scène de complicité et de connivence entre l'adulte et le bambin en train de barboter :

Pendant que Maxime travaille son épreuve, Joseph assis à côté de moi sur le sable me parle de son enfance et de la manière dont il a quitté son pays – deux ou trois compagnies de perdrix passent et vont s'abattre plus loin – à gauche derrière nous une petite ligne de palmiers – gentil petit enfant noir pataugeant dans le sable et qui faisait des grimaces pour m'amuser⁸²⁹.

Nous remarquons que plusieurs idées se télescopent : les souvenirs d'enfance racontés par Joseph entrent en résonance avec les oiseaux, les arbres, la nature donc, et la vision de l'enfant

⁸²⁶ Caroline Franklin Grout, *Souvenirs intimes*, dans *Heures d'autrefois, Mémoires inédits, Souvenirs intimes et autres textes*, textes établis, présentés et annotés par Matthieu Desportes, Publications de l'université de Rouen, Rouen, 1999, p.139-140.

⁸²⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸²⁸ *Madame Bovary, O.C.III*, p.202.

⁸²⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.686.

qui joue : tout l'environnement concourt à susciter l'émotion agréable. Du reste, Flaubert entretenait une certaine intelligence, mêlée de sensibilité partagée, avec les enfants en général. Peut-être l'écrivain jouait-il de sa capacité à « se refaire enfant » lui-même pour rire avec eux de ce qui ne fait pas forcément rire les adultes ? La correspondance nous donne l'exemple d'une situation (fort scabreuse comme nous le verrons) qui unit Flaubert et les enfants dans cette connivence riieuse. En effet, dans une lettre à Louis Bouilhet, Flaubert relate un fait et précise que c'est dans une entente exclusive avec les enfants présents qu'il s'en réjouit :

J'ai vu il y a 8 jours un singe dans la rue se précipiter sur un âne et vouloir le branler de force. L'âne gueulait et foutait des ruades, le maître du singe criait, le singe grinçait. À part deux ou trois enfants qui riaient et moi que ça amusait beaucoup, personne n'y faisait guère attention⁸³⁰.

Au-delà de l'obscénité de l'événement raconté crûment par le voyageur à son ami (mais c'est le ton dont il use souvent avec Bouilhet), il semble que le plus important soit la mise en évidence du partage d'un même sens de l'humour avec les enfants. Flaubert et les enfants sont effectivement « de mèche » pour rire de l'incongruité de la scène !

L'attention que le voyageur porte aux enfants est toujours mêlée d'une certaine tendresse : ainsi en Asie Mineure, à Iovada :

Dans la cuisine, Stephany⁸³¹ se fait aider par deux négresses, tout affreuses, l'une brèche-dent avec un petit garçon très gentil qui a peur de moi⁸³².

Et nous imaginons facilement Flaubert sourire à l'enfant effrayé pour apaiser ses craintes... Nous avons vu que lorsqu'il rencontre Louise Colet⁸³³ chez le sculpteur James Pradier⁸³⁴, au mois de juillet de l'été 1846, il rencontre également sa fille, Henriette, née en 1840. C'est donc une fillette de six ans que Flaubert voit, et tout de suite, il écrit :

Je te suis dévoué pour la vie, à toi, à ta fille, à ceux que tu voudras. C'est là un serment, retiens-le, uses-en. Je le fais parce que je puis le tenir⁸³⁵.

La prise en considération de l'enfant dans une déclaration d'amour adressée à la mère est, peut-être, la preuve d'une sensibilité non affectée.

⁸³⁰ *Corr. I*, p.573.

⁸³¹ Guide et cuisinier de Flaubert.

⁸³² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.832.

⁸³³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Hélène Frejlich, *Les Amants de Mantes, Flaubert et Louise Colet*, Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, 1936.

⁸³⁴ « Flaubert vit pour la première fois Louise Colet au milieu des marbres et des plâtres antiques, dans l'atelier de Pradier. » Hélène Frejlich, *op.cit.*, p.17.

⁸³⁵ *Corr.I*, p.275.

Si nous devons avancer que chez Flaubert se mêlent à la fois l'amour des enfants, le désir d'enfant, et le regret de ne pas en avoir, nous pouvons recourir encore à *La Tentation de Saint Antoine* de 1849, où l'écrivain fait dialoguer Antoine et l'allégorie de l'Envie ; l'aube se lève, les sept péchés capitaux apparaissent, l'Envie s'est avancée pour parler, et pendant que le cochon d'Antoine se roule et pousse des cris, elle va évoquer le réveil de l'enfant :

ANTOINE : Quelle herbe a-t-il [le cochon] donc prise pour baver comme il fait ? Sa queue est droite, il bombe son dos. – Tu souffres donc aussi, toi... D'ordinaire cependant tu es tranquille et le matin ce sont tes grognements pacifiques qui me réveillent, quand tu grattes à la porte pour avoir à manger.

L'ENVIE : À la même heure, d'autres entendent à leurs côtés le rire sonore d'un enfant.

ANTOINE : Moi, je n'entends pas même le chant de l'alouette ni le bêlement des moutons quand ils partent pour le pâturage.

L'ENVIE : Il ouvre les yeux l'enfant qui dormait, la mère s'approche, il rit, elle sourit, elle le porte à son sein qu'il presse de ses deux mains dont les marques restent blanches. Le père est là qui regarde.

ANTOINE : Moi, je ne suis pas père.

L'ENVIE : Si tu l'avais été ?

LA LOGIQUE : Est-ce défendu par Dieu ? Dieu n'a-t-il pas dit à ses créatures de croître comme l'herbe, de se multiplier comme les épis ?

L'ENVIE : Qui t'empêchait de l'être comme les autres ?

ANTOINE : Il ne l'a pas voulu !

LA LOGIQUE : Où est-ce écrit ?

L'ENVIE : Les fourmis ont une famille. Sur la surface des mers les dauphins nagent ensemble. As-tu vu dans les forêts les louves vagabondes galoper avec leurs petits dans la gueule ?

LA LOGIQUE : Mais toi, qui t'aime ? qui aimes-tu ? Est-ce ce porc immonde avec lequel, pour passer le temps, tu voudrais pouvoir t'entretenir ?

ANTOINE : C'est vrai ! personne ! je n'ai personne sur qui, quand j'en suis las, faire reposer le poids de moi-même⁸³⁶.

Le dialogue est explicite en ce sens qu'il énonce clairement une des questions fondamentales qui se posent dans la vie d'un être humain : faut-il procréer ? Si nous pastichons la méditation d'Hamlet, tout homme se pose un jour la question : « être père ou ne pas l'être ? ». Faut-il, comme Antoine nous invite à le déduire, avoir un enfant pour faire reposer sur lui le « poids » de soi-même ? Faut-il envier, quand on n'a pas « le bonheur d'être père », tous ceux qui se réveillent en entendant « le rire sonore d'un enfant » à leurs côtés ? Nous retrouvons les mêmes idées, plus loin dans *La Tentation*, mais cette fois c'est l'allégorie de la luxure qui raille Antoine

⁸³⁶ *La Tentation de saint Antoine (1849), O.C.II, p.346-347.*

parce que, contrairement au père de famille, il ne possède pas de joie familiale et vit comme un misérable en solitaire :

Pourquoi tel qu'un homme possédé d'avarice as-tu enfoui dans un trou les trésors de toi-même ? te voilà dénudé maintenant et misérable tout à fait, tandis que tu aurais pu avoir les plaisirs qui raccourcissent le temps, les joies qui rendent heureux, toutes les délectations de la vie. Quand l'époux rentre chez lui et qu'il aperçoit de loin sa maison, il se sent remuer les entrailles en pensant à la soupe qui fume, à ses enfants qui jouent, à sa bonne petite femme qui l'attend⁸³⁷ ;

Avoir un enfant est envisagé, si l'on en croit l'allégorie de la luxure, comme le moyen d'apprécier différemment la durée de l'existence, donc de vivre la temporalité humaine d'une façon telle qu'elle en est abrégée. Autrement dit, le temps passe plus vite lorsque l'on s'adonne aux « plaisirs », aux « joies », aux « délectations » que la paternité procure ! N'importe quel parent pourra confirmer, en effet, que s'occuper corps et âme d'un enfant modifie totalement le rapport d'un être humain au temps⁸³⁸, et le seul fait d'inscrire sa vie (un point dérisoire) dans une suite généalogique exige une conscience plus aiguë de la brièveté des générations qui se succèdent. Mais si la luxure prend en charge ce discours, c'est aussi parce qu'il est de son ressort d'associer la paternité au désir caché de se donner du plaisir à soi (un luxe) en engendrant un être humain, dans le but d'anesthésier une certaine angoisse face au vide du temps à vivre, plus long, sans enfant... Engendrer serait donc un acte personnel intéressé, mû par un désir de plaisir plein de soi. Et quelle jouissance quand on retrouve un foyer où « la soupe qui fume » et les « enfants qui jouent » comblent le vide !

Et le singulier regret s'exprime encore, en même temps qu'une prédiction presque douloureuse, dans une lettre que Flaubert adresse à Ernest Chevalier, de Rome, le 9 avril 1851. Ernest vient de se marier et Gustave lui dit :

Je ne cache pas que j'ai envie de connaître ta femme et d'embrasser tes moutards... à naître. [...] Tu vas goûter, cher Ernest, tu goûtes déjà des bonheurs qui me seront toujours interdits⁸³⁹.

Si nous en croyons la lettre, le fait de ne pas avoir d'enfants ne serait pas la conséquence d'une décision libre de la part de Flaubert, mais d'une sorte de « coup du destin » qui lui interdirait de vivre les bonheurs de la paternité... Exprime-t-il des regrets pour donner davantage de poids aux félicités promises à son ami ou s'afflige-t-il sincèrement du fait que, pour lui, se consacrer

⁸³⁷ *La Tentation de saint Antoine, O.C.II*, p.521.

⁸³⁸ « Plaisirs », « joies » et « délectations » sont à nuancer, et il est fort probable que Flaubert soit très ironique, le bonheur de la paternité (peut-être une idée reçue) étant à remettre totalement en cause.

⁸³⁹ *Corr.I*, p.775.

à l'écriture, dans une quête de l'absolu de l'art, l'oblige à renoncer au mariage et à ses conséquences ? Et puis, l'usage du terme « moutards » pour désigner les enfants (pas encore nés) ne laisse-t-il pas percer un certain cynisme de la part de Flaubert, à moins que ce ne soit un moyen pudique et détourné d'exprimer une sincère tendresse ? Car Flaubert se montre souvent tendre avec son entourage et ses amis. Aussi s'émeut-il de la naissance du petit-fils d'Élisa Schlésinger, réputée pour être son grand amour (platonique) d'adolescent. Il destine à ce nouveau-né un flacon d'eau du Jourdain, que certains bourgeois lui conseillaient d'offrir au prince impérial ; mais Flaubert écrit à Élisa :

Mais je la gardais toujours sans trop savoir pourquoi, sans doute dans le vague pressentiment d'un meilleur usage ; en effet, votre petit-fils me sera plus cher qu'un enfant de roi⁸⁴⁰.

Quelle meilleure preuve d'affection fidèle pour l'amour de jeunesse devenue grand-mère Flaubert pouvait-il donner ?

Enfin, *Salammbô* contient un passage particulièrement révélateur d'une sensibilité paternelle que Flaubert exprime avec une troublante acuité. Il s'agit de l'effusion de tendresse que manifeste Hamilcar, le suffète de Carthage, juste après avoir sauvé son fils Hannibal de la mort⁸⁴¹ :

Quand la nuit fut noire, Hamilcar l'enleva doucement et descendit sans flambeau l'escalier des galères. En passant par la maison-de-commerce, il prit une couffée de raisins avec une buire d'eau pure ; l'enfant se réveilla devant la statue d'Alètes, dans le caveau des pierreries ; et il souriait, – comme l'autre⁸⁴², – sur le bras de son père, à la lueur des clartés qui l'environnaient.

Hamilcar était bien sûr qu'on ne pouvait lui prendre son fils. C'était un endroit impénétrable, communiquant avec le rivage par un souterrain que lui seul connaissait, et, en jetant les yeux à l'entour il aspira une large bouffée d'air. Puis il le déposa sur un escabeau, près des boucliers d'or.

Personne, à présent, ne le voyait ; il n'avait plus rien à observer ; alors il se soulagea. Comme une mère qui retrouve son premier-né perdu, il se jeta sur son fils ; il l'étreignait contre sa poitrine, il riait et pleurait à la fois, l'appelait des noms les plus doux, le couvrait de baisers ; le petit Hannibal, effrayé par cette tendresse terrible, se taisait maintenant⁸⁴³.

Cette émouvante tendresse paternelle prouve encore la délicatesse de cœur de l'écrivain qui n'hésite pas, dans une lettre qu'il adresse à sa nièce Caroline, à témoigner de son émotivité.

⁸⁴⁰ *Corr.II*, p.638.

⁸⁴¹ Voir la troisième partie de ce travail et le chapitre consacré à la « Grillade des moutards » : Hamilcar a caché son fils Hannibal et, pour le soustraire au sacrifice (la mort par le feu) exigé par les prêtres de Moloch, il lui a substitué l'enfant d'un esclave.

⁸⁴² L'enfant qu'Hamilcar a envoyé à la mort à la place de son fils.

⁸⁴³ *Salammbô*, *O.C.III*, p.789.

Ainsi, quand il évoque l'ami Eugène Bataille, que Madame Flaubert avait invité l'année précédente :

Ce brave Bataille a encore reparlé du « bon dîner » que ta grand-mère lui a donné l'année dernière. Il a l'estomac reconnaissant. (C'est du reste un bon père de famille : la façon dont il bécotait sa petite fille m'a attendri⁸⁴⁴.)

Il s'agit encore d'une image de piété paternelle qui touche Flaubert au cœur et nous ne doutons plus de sa parole quand nous la retrouvons, dans certaines pages des œuvres de fiction. Par exemple, l'attendrissement, ou le regret de ne pas pouvoir jouir d'une vie garantissant les joies familiales, participent du remords qui rongera Julien dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. En effet, après avoir tué père et mère, Julien devenu mendiant erre par le monde. De ville et ville et de village en village, il est bouleversé au spectacle de familles unies et bienheureuses :

Les jours de fête, quand le bourdon des cathédrales mettait en joie dès l'aurore le peuple entier, il regardait les habitants sortir de leurs maisons, puis les danses sur les places, les fontaines de cervoise dans les carrefours, les tentures de damas devant le logis des princes, et le soir venu, par le vitrage des rez-de-chaussée, les longues tables de famille où les aïeux tenaient des petits enfants sur leurs genoux ; des sanglots l'étouffaient, et il s'en retournait vers la campagne⁸⁴⁵.

Le motif des joies familiales subit des variations, et un nouveau tableau est exploité ici : la grande famille unie autour d'un banquet et les jeunes générations sur les genoux des anciennes, sans qu'aucun lien entre les âges ne soit rompu. Julien (Flaubert ?), lui qui a supprimé sans le savoir un maillon de la chaîne humaine ainsi rompue, peut effectivement pleurer.

Regret et nostalgie sont encore rapportés par Caroline Commanville, dans les mémoires inédits qu'elle consacre à son oncle. Caroline rapporte un événement survenu quelques semaines avant la mort de Flaubert :

Dans les dernières années regretta-t-il de ne pas avoir pris la route commune ? Quelques paroles émues sorties de ses lèvres un jour où nous revenions ensemble le long de la Seine me le feraient croire : nous avons visité une de mes amies que nous avons trouvée au milieu d'enfants charmants. « Ils sont dans le vrai », me dit-il, en faisant allusion à cet intérieur de famille honnête et bon. « Oui » se répétait-il à lui-même gravement. Je ne troublai point ses pensées et restai silencieuse à ses côtés. Cette promenade fut une de nos dernières⁸⁴⁶.

⁸⁴⁴ *Corr.III*, p.739.

⁸⁴⁵ *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p. 271.

⁸⁴⁶ Caroline Franklin Grout, *op.cit.* p.165.

Yvan Leclerc commente l'idée selon laquelle il y aurait donc eu, pour Flaubert, une façon de vivre « dans le vrai » et donc une autre qui en serait le contraire :

Dans le vrai : la même expression se retrouve dans la lettre et dans le récit [de Caroline Commanville]. Est-ce à dire que Flaubert, en dehors des conventions bourgeoises du mariage et de la paternité, a vécu *dans le faux* ? Le contraire du *vrai* de la vie vécue serait plutôt à chercher dans le monde de l'illusion, qui se confond avec celui de l'art. La vie conjugale, familiale, « bourgeoise » est en effet incompatible avec la vocation artistique. L'artiste ne s'établit pas, il ne prend pas d'état⁸⁴⁷.

La lettre à laquelle Yvan Leclerc fait allusion est celle que Flaubert adresse à George Sand le 3 octobre 1875. Triste, ruiné, « bien démoli » comme il se qualifie lui-même, Flaubert demande à George Sand d'embrasser ses deux petites-filles Aurore et Gabrielle, filles de Maurice :

Embrassez bien fort pour moi les chères petites. – Ah ! si j'avais une petite fille à moi à embrasser ! Maurice est dans le vrai⁸⁴⁸. Il a bien arrangé sa vie. Que n'ai-je fait comme lui⁸⁴⁹ !

Mais déjà en 1874, le 28 février, Flaubert faisait part à George Sand de son chagrin de ne pas être père :

Tout en crachant et toussant au coin de mon feu je rumine ma jeunesse. Je songe à tous mes morts, je me roule dans le Noir ! Est-ce le résultat de trop d'activité depuis huit mois, ou l'absence radicale de l'élément femme dans ma vie, mais jamais je me suis senti plus abandonné, plus vide et plus meurtri. – Ce que vous me dites (dans votre dernière lettre) de vos chères petites m'a remué jusqu'au fond de l'âme ! pourquoi n'ai-je pas *cela* ! j'étais né avec toutes les tendresses ! pourtant. Mais on ne fait pas sa destinée. On la subit ! J'ai été lâche dans ma jeunesse. *J'ai eu peur* de la Vie ! Tout se paye⁸⁵⁰.

De même, le 2 décembre, ses plaintes étaient réitérées :

Il y a un homme que j'envie par-dessus tous les autres. C'est votre fils. Que n'ai-je arrangé ma vie comme la sienne. Ah ! si j'avais ses deux amours de petites filles, quel rafraîchissement ! Mais on n'est pas le maître de sa destinée. La force des choses vous pousse tout doucement sans qu'on s'en doute, et puis, un jour, on se trouve seul dans un trou. – En attendant le trou définitif⁸⁵¹.

Les dernières années de la vie de Flaubert seront donc mélancoliques à l'endroit des enfants qu'il n'a pas eus, et ces quelques bribes de lettres laissent s'échapper de poignants regrets. Le

⁸⁴⁷ Yvan Leclerc, « Gustave et Caroline, sa mère », *Les cahiers Flaubert et Maupassant*, n°39-2020, p.191.

⁸⁴⁸ Le « vrai » est encore un substantif que Flaubert utilise dans une lettre qu'il adresse à Gustave Toudouze, marié et père d'un petit garçon. Il écrit : « Je vous envie, puisque vous êtes Heureux. Soignez bien votre bonheur. Aimez votre femme et donnez à votre gamin de gros baisers de nourrice. Vous êtes dans le Vrai. N'en sortez pas. » (*Corr.V*, p.469.)

⁸⁴⁹ *Corr.IV*, p.972.

⁸⁵⁰ *Corr.IV*, p.773.

⁸⁵¹ *Corr.IV*, p.894.

1^{er} juillet 1876, il écrit à Caroline ses remords, à l'occasion de la naissance du fils de son valet Émile :

Car le bon Laporte⁸⁵² est venu me voir hier dans l'après-midi, pendant que Marguerite accouchait. Émile est dans le ravissement d'avoir un fils – joie que je comprends, que je trouvais autrefois très ridicule – et que maintenant j'envie. – Dans la jeunesse, on est vert et dur, on s'attendrit plus tard, et enfin l'on arrive à être blet comme une poire d'Édouin. Triste régal⁸⁵³.

Quelques jours plus tard, Flaubert éprouve le besoin d'exprimer encore ses regrets, à son amie Léonie Brainne cette fois :

Si vous voulez savoir des nouvelles de mon intérieur, vous apprendrez que mon larbin Émile est père d'un fils. – Sa joie, quand sa femme lui a fait ce cadeau, était curieuse à voir. Autrefois je ne l'aurais pas comprise. Maintenant c'est différent ! J'étais né avec un tas de vertus – et de vices auxquels je n'ai pas donné cours. – Je le regrette⁸⁵⁴.

Peut-être George Sand avait-elle raison, à moins qu'elle n'ait fait qu'instiller dans son esprit de plus douloureuses repentances, quand elle écrivait à Flaubert, le 16 janvier 1875:

Il t'a manqué d'avoir des enfants. C'est la punition de ceux qui veulent être trop indépendants ; mais cette souffrance est encore une gloire pour ceux qui se vouent à Apollon⁸⁵⁵.

Nous ne saurions être exhaustive au regard de tout cela si nous ne faisons entendre le rire de Yuk : terminons donc en évoquant le joli quatrain (extrait d'une œuvre intitulée *Le Jeune Amant et la pendule*⁸⁵⁶, citée sans nom d'auteur dans la *Revue des Deux Mondes* de 1846⁸⁵⁷) que Flaubert recopie et intègre dans ses projets pour *Bouvard et Pécuchet*. Une note en marge (un simple mot isolé), semble donner d'abord le ton : « Imbéciles ». Puis, Flaubert indique ses sources : « Mémoires de la Société académique de Saint Quentin ». Et le quatrain nous dit :

Revivre dans un fils, ô volupté suprême
Un enfant ! qui n'a point un enfant ici-bas !
L'oiseau le plus petit, le chien, le tigre même
Ils ont tous leur famille et moi je n'en ai pas ⁸⁵⁸ ! »

⁸⁵² Edmond Laporte, ami de Flaubert.

⁸⁵³ *Corr.V*, p.64.

⁸⁵⁴ *Corr.V*, p.69.

⁸⁵⁵ *Corr.IV*, p.904.

⁸⁵⁶ Il s'agit d'une pièce de Charles Rey, publiée en 1838 dans les *Mémoires de l'Académie de Nîmes* :

<https://books.google.fr/books?id=Qo4kAQAAIAAJ&pg=PA268#v=onepage&q&f=false>

⁸⁵⁷ *Revue des deux Mondes*, Tome XVI, p.798.

https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_des_Deux_Mondes/1846

⁸⁵⁸ Voir le site consacré aux « Dossiers Flaubert » de l'Université de Lyon : <https://www.dossiers-flaubert.fr/projet-originel> et https://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_085_r

Serait-ce encore une farce du dieu du grotesque ? Car le mot « imbéciles » (au pluriel) que Flaubert a apposé en exergue semble inviter à la raillerie : s'agit-il de se moquer des plaintes et des récriminations du père sans enfant ? Comme toujours avec Flaubert, toute conclusion est difficilement possible, et nous verrons, dans la troisième partie de ce travail⁸⁵⁹, que le refus de donner le jour à un enfant s'est justifié par bien des raisons.

2.4. Joie et jeux d'enfants.

2.4.1. Des enfants et des jeux.

Qui vivra s'amusera⁸⁶⁰ !

C'est peut-être dans *Les Mémoires d'un fou* que Flaubert décrit parfaitement ce que peuvent être les joies d'enfant, dans une page où le narrateur se décrit jouissant du seul plaisir de vivre :

Oh ! comme mon enfance fut rêveuse, comme j'étais un pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives ! Je regardais l'eau couler entre les massifs d'arbres qui penchent leur chevelure de feuille et laissent tomber des fleurs, je contemplais de dedans mon berceau la lune sur son fond d'azur qui éclairait ma chambre et dessinait des formes étranges sur les murailles, j'avais des extases devant un beau soleil ou une matinée de printemps avec son brouillard blanc, ses arbres fleuris, ses marguerites en fleurs.

J'aimais aussi, et c'est un de mes plus tendres et plus délicieux souvenirs, à regarder la mer, les vagues mousser l'une sur l'autre, la lame se briser en écume, s'étendre sur la plage et crier en se retirant sur les cailloux et les coquilles.

Je courais sur les rochers, je prenais le sable de l'Océan que je laissais s'écouler au vent entre mes doigts, je mouillais des varechs, j'aspirais à pleine poitrine cet air salé et frais de l'Océan qui vous pénètre l'âme de tant d'énergie, de poétiques et larges pensées.

Je regardais l'immensité, l'espace, l'infini, et mon âme s'abîmait devant cet horizon sans bornes⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ Voir « Thèses antinatalistes. Flaubert et le refus d'être père » dans la troisième partie.

⁸⁶⁰ Lettre à Louis Bouilhet, 19 décembre 1850, *Corr.I*, p.730.

⁸⁶¹ *Les Mémoires d'un fou*, chapitre II, *ODJ*, p.469.

L'enfant regarde, contemple, éprouve des extases devant le spectacle du monde qui s'offre à ses yeux. Tout entier disposé aux plaisirs des sens et principalement celui de la vue, il est un être qui s'émerveille devant la nature, se nourrissant de son énergie, communiant avec elle, faisant sien le « territoire » panthéiste auquel la gaîté est subordonnée. La contemplation extatique des éléments du monde naturel et vivant libère le rêve, mais elle n'empêche pas la fascination devant la fougue animale et les rumeurs de la fête parmi les hommes :

Je me rappelle encore mes petites joies à voir les chevaux courir sur la route, à voir la fumée de leur haleine et la sueur inonder leur harnois, j'aimais le trot monotone et cadencé qui fait osciller les soupentes ; et puis quand on s'arrêtait – tout se taisait dans les champs. On voyait la fumée sortir de leurs naseaux, la voiture ébranlée se raffermissait sur ses ressorts, le vent sifflait sur les vitres, et c'était tout...

Oh ! comme j'ouvrais de grands yeux sur la foule en habits de fête, joyeuse, tumultueuse avec des cris, mer d'hommes orageuse, plus colère encore que la tempête et plus sottée que sa furie.

J'aimais les chars les chevaux les armées les costumes de guerre les tambours battants, le bruit la poudre les canons roulant sur le pavé des villes⁸⁶².

Enfant j'aimais ce qui se voit, adolescent ce qui se sent, homme je n'aime plus rien⁸⁶³.

Le narrateur de cette confession autobiographique résume en une expression les souvenirs qu'il évoque : « Enfant j'aimais ce qui se voit⁸⁶⁴... » (l'adolescent et l'adulte perdraient-ils cette disposition à s'émerveiller ?) Il s'agit donc pour l'enfant d'aimer l'instant présent, source de joie par essence, pour ce qu'il offre à la vue : des carrousels, un défilé militaire, les costumes bigarrés de la fête, le tout rappelant le phénomène naturel qu'est l'orage. L'enfant, tel que le décrit Flaubert, a l'aptitude naturelle au contentement.

Parmi les spectacles qui procurent l'émerveillement joyeux de l'enfant, nous pouvons en relever qui ont un rapport très net avec la vie de Flaubert lui-même : l'enfant aime voir les saltimbanques. Tous ceux qui se défont des lois de ce monde physique, ceux qui, en quelque sorte, « désobéissent » aux règles de la pesanteur et semblent se libérer du poids de leur corps en s'opposant aux contraintes de la gravité : acrobates, équilibristes, et funambules, sont autant

⁸⁶² Claudine Gothot-Mersch, dans la notice qu'elle rédige pour *Les Mémoires d'un fou* dans l'édition de la Pléiade, renvoie ici aux *Confessions d'un enfant du siècle* de Musset, parues en 1836, que Flaubert avait lues et dont il avait subi l'influence. Voilà ce qu'écrit Musset, pour évoquer la génération romantique : « Conçus entre deux batailles, élevés dans des collèges au roulement des tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leurs poitrines chamarrées d'or, puis les posaient à terre et remontaient à cheval. » (*Les Confessions d'un enfant du siècle*, Chap. II, collection Folio, Gallimard, Paris, 1973, p.20.)

⁸⁶³ *Les Mémoires d'un fou*, chap. II, *ODJ*, p.469-470.

⁸⁶⁴ Flaubert réécrit ce passage, en lui empruntant de nombreux éléments, pour décrire l'enfance de Smar, dont nous avons déjà parlé. (*Smar*, *ODJ*, p.605.)

de personnages prestigieux qui exercent sur lui un attrait irrésistible. Dans *Novembre*, Flaubert décrit ainsi le ravissement éprouvé par le narrateur enfant à la vue d'une danseuse de corde. Nous l'avons annoncé : Flaubert enfant nourrissait lui-même une grande admiration pour une saltimbanque, Madame Saqui, qui donnait des spectacles de funambulisme à Rouen et qui aurait inspiré l'écrivain pour un personnage de danseuse de foire et de cirque, mis en scène dans la nouvelle. Nous trouvons en outre des évocations de ce type de personnage dans *Un parfum à sentir*, dans *Les Mémoires d'un fou*, *L'Éducation sentimentale* de 1845, ou dans *Par les champs et par les grèves*. Pécuchet lui-même s'amourache pour la première fois d'une saltimbanque ! Mais le texte de *Novembre* est intéressant en ce sens qu'il explore en détail le souvenir d'enfant, et explique la fascination visuelle liée à la funambule :

Vaguement je convoitais quelque chose de splendide que je n'aurais su formuler par aucun mot, ni préciser dans ma pensée sous aucune forme, mais dont j'avais néanmoins le désir positif, incessant. J'ai toujours aimé les choses brillantes. Enfant, je me poussais dans la foule, à la portière des charlatans, pour voir les galons rouges de leurs domestiques et les rubans de la bride de leurs chevaux ; je restais longtemps devant la tente des bateleurs, à regarder leurs pantalons bouffants et leurs collerettes brodées. Oh ! comme j'aimais surtout la danseuse de corde, avec ses longs pendants d'oreilles qui allaient et venaient autour de sa tête, son gros collier de pierres qui battait sur sa poitrine ! avec quelle avidité inquiète je la contemplais, quand elle s'élançait jusqu'à la hauteur des lampes suspendues entre les arbres, et que sa robe, bordée de paillettes d'or, claquait en sautant et se bouffait dans l'air ! ce sont là les premières femmes que j'ai aimées. Mon esprit se tourmentait en songeant à ces cuisses de formes étranges, si bien serrées dans des pantalons roses, à ces bras souples, entourés d'anneaux qu'elles faisaient craquer sur leur dos en se renversant en arrière, quand elles touchaient jusqu'à terre avec les plumes de leur turban. La femme, que je tâchais déjà de deviner (il n'est pas d'âge où l'on n'y songe : enfant, nous palpons avec une sensualité naïve la gorge des grandes filles qui nous embrassent et qui nous tiennent dans leur bras ; à dix, on rêve l'amour ; à quinze, il vous arrive ; à soixante, on le garde encore, et si les morts songent à quelque chose dans leur tombeau, c'est à gagner sous terre la tombe qui est proche, pour soulever le suaire de la trépassée et se mêler à son sommeil) ; la femme était donc pour moi un mystère attrayant, qui troublait ma pauvre tête d'enfant⁸⁶⁵.

Il s'agit bien d'exalter ici le sens de la vue, l'œil étant attiré par les surfaces brillantes, les paillettes des costumes, en somme, toutes surfaces qui réfléchissent la lumière, qui la font scintiller, chatoyer, miroiter, de façon à provoquer chez l'enfant un éblouissement hypnotique ; car cette lumière qui papillote (nous avons vu l'attraction qu'exerce sur les sens d'Emma le chatolement des porcelaines dans son intérieur) permet une sorte de transport par son pouvoir

⁸⁶⁵ *Novembre*, *ODJ*, p.761.

envoûtant, et le costume et les bijoux de la danseuse de corde élevée en l'air au-dessus de l'enfant palpitent d'autant plus que les lampes suspendues entre les arbres permettent mieux les jeux de réflexion lumineuse.

Que l'enfance soit une époque heureuse et riante est une idée que Flaubert évoque aussi dans *L'Éducation sentimentale* de 1845. Au chapitre XIII, après le bal donné par Madame Renaud, Henry rejoint sa chambre, et, fenêtre ouverte, regarde la nuit et jouit de son silence :

Presque endormi par la fatigue et étourdi de mille pensées diverses, fragments d'idées et de souvenirs qui roulaient dans sa tête plus rapides et plus confus que les feuilles des bois emportées à l'automne par une même rafale, il revit comme des ombres évoquées les différents jours de son passé, les uns gais, les autres tristes, et d'abord ceux où il jouait tout enfant – riant à la vie – sans rêve et sans désir⁸⁶⁶.

Rire à la vie est le propre de l'enfant : cela consiste à échapper à la frustration de ne pouvoir réaliser rêve ou désir, car pour jouir de l'instant présent, il suffit de ne rien rêver et ne rien désirer. Henry s'en souvient, tourmenté qu'il est par l'amour qu'il porte à Madame Renaud. Seul dans sa chambre, il revoit les jours de l'enfance passés aux jeux, période où il pouvait vivre sans être torturé par les affres du sentiment. Comparativement à l'âge adulte, l'enfance est un temps heureux. Là où sont les enfants, la joie éclate, là où ils ne sont pas, c'est la tristesse qui règne. En règle générale, les enfants qui jouent sont toujours remarquables et remarqués par Flaubert qui leur donnent pour mission, dans le texte littéraire, de symboliser l'idée de bonheur. Quand ils sont absents, les lieux désertés sont funestes. En témoigne par exemple la description que Flaubert fait de la chambre de la maison, à Nantes, où a eu lieu l'arrestation de la duchesse de Berry, et qu'il visite durant le voyage en Bretagne. Il écrit :

Le cœur se serre dans cette petite chambre, nue, tendue d'un sale papier gris, et à peine éclairée par des carreaux jaunes. [...] Toute cette demeure est discrète et froide : on n'y entend aucun bruit, *point d'enfant qui joue*⁸⁶⁷, ni de chien qui aboie. Habitée par deux vieilles filles dévotes, avec son étroite cour sombre, son allée humide, son escalier de bois qui se pourrit à la pluie, elle a quelque chose de découragé, de ruiné, de honteux, comme si elle sentait jusque dans ses pierres l'amertume du souvenir⁸⁶⁸.

Autrement dit, s'il manque l'image joyeuse de l'enfant qui joue et du chien qui aboie associés en un duo sonore, comme une allégorie musicale de la vie heureuse, le lieu porte les signes du deuil. Ici, en imaginant la présence d'enfants qui eussent rempli l'espace des bruits ravissants

⁸⁶⁶ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.899.

⁸⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸⁶⁸ *Par les champs et par les grèves*, *O.C.II*, p.43.

de leurs jeux, « l'amertume du souvenir » de l'arrestation de la duchesse n'eût peut-être pas été ressentie. L'image triste de ce lieu sans enfant, synonyme de mort, est vite rattrapée, au cours de ce même voyage, par la vision du tableau de Lancret, *Avant le bal costumé*, huile sur toile encore conservée au Musée des Beaux-Arts de Nantes :

Nous avons remarqué aussi la scène de carnaval par Lancret. Dans une chambre boisée, une belle dame en corsage jaune et en jupon rose avec de longues manches aux coudes, est entre un danseur et un pierrot qui l'invitent au menuet. Des deux côtés, sur des sièges, des amis sourient et causent. Au premier plan, un petit enfant traîne un joujou. C'est là une bonne maison, où il fait chaud, une maison où l'on s'amuse : on sent que dehors il pleut, et que les masques courent dans la crotte. Le temps est gris, un vrai temps de carnaval : on jouera tout à l'heure la comédie, et l'on mangera ce soir des beignets⁸⁶⁹.

Dans le tableau, l'enfant occupe effectivement le premier plan, dans cette maison « où il fait chaud » et « où l'on s'amuse » ; ce qu'il « traîne », c'est un petit cavalier de bois monté sur roulettes. L'enfant est conduit par sa bonne, il regarde son jouet derrière lui, par-dessus son épaule, comme pour vérifier qu'il roule bien : aucune pose factice dans son attitude, puisqu'il est saisi dans l'instant précis du mouvement qui oriente son regard. Nous noterons malgré tout qu'il est vu en train de quitter la pièce puisqu'il se dirige vers une sortie, vers les coulisses, si l'on nous permet cette allusion au monde du théâtre. Est-il, sous le pinceau du peintre, l'allégorie de la nostalgie (la souffrance du regard en arrière) et du regret : l'enfant sort-il de scène pour laisser place à l'adulte qu'il va devenir ?

Toujours durant le voyage en Bretagne en 1847, Flaubert et Du Camp s'arrêtent à Carnac, bourgade qui leur plaît et dans laquelle ils restent quelque temps. Et, comme pour justifier davantage la décision de rester à Carnac, Flaubert décrit la vue dont les deux amis jouissent depuis les fenêtres de leur gîte, lieu « honnête », « bénin », propre à plaire aux voyageurs :

Nos fenêtres donnaient sur la place de l'église où des enfants jouaient aux billes à l'ombre d'un tilleul. C'était le seul bruit du village. Il n'y passe pas de voitures ; il n'y a point de boutiques, et tout le pain qu'on y mange se cuit en bas, dans la cuisine, dont la moitié est consacrée à une boulangerie⁸⁷⁰.

Encore et toujours des tableaux où l'on voit des enfants, comme si la volonté de l'écrivain avait pour but de partager avec son lecteur les joies simples et banales des enfants jouant aux billes

⁸⁶⁹ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.45.

⁸⁷⁰ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.79.

et animant de leurs voix le village ! Ceux qui aiment s’amuser ont bien le premier rôle dans la scène vue depuis la fenêtre, sorte de loge pour assister au spectacle du monde.

À Saint-Malo, les enfants font partie du paysage et de la nature. Comme souvent quand Flaubert brosse le tableau visuel et sonore d’un crépuscule, des enfants sont là qui sont intégrés à l’ensemble. La scène se passe juste après que Du Camp et Flaubert ont quitté la tombe de Chateaubriand :

La grève parut noire. Un carreau d’une des maisons de la ville, qui tout à l’heure brillait comme du feu, s’éteignit. Le silence redoubla ; on entendait des bruits pourtant : la lame heurtait les rochers et retombait avec lourdeur ; des moucherons à longues pattes bourdonnaient à nos oreilles, disparaissant dans le tourbillonnement de leur vol diaphane, et la voix confuse des enfants qui se baignaient au pied des remparts arrivait jusqu’à nous avec des rires et des éclats.

Nous les voyions de loin qui s’essayaient à nager, entraient dans les flots, couraient sur le rivage.

Nous descendîmes l’îlot et traversâmes la grève à pied. La marée venait et montait vite. Les rigoles se remplissaient. Dans le creux des rochers, la mousse frémissait ou, soulevée au bord des lames, elle s’envolait par flocons et sautillait en s’enfuyant.

Les jeunes garçons nus sortaient du bain ; ils allaient se rhabiller sur le galet où ils avaient laissé leurs vêtements et, de leurs pieds qui n’osaient, s’avançaient sur les cailloux. Lorsque, voulant passer leur chemise, le linge se collait sur leurs épaules mouillées, on voyait le torse blanc qui serpentait d’impatience, tandis que la tête et les bras restant voilés, les manches voltigeaient au vent et claquaient comme des banderoles⁸⁷¹.

Là encore, Flaubert fait voir et entendre une scène vivante qu’il capte d’une façon panoramique, du point de vue éloigné et plongeant qu’est le haut des remparts. Faisant d’abord entendre des sonorités vocales, Flaubert montre ensuite le groupe des baigneurs : « la voix confuse des enfants qui se baignaient au pied des remparts arrivait jusqu’à nous avec des rires et des éclats. » Ce plan d’ensemble, remarquable pour ses qualités plastiques, est une véritable gymnopédie⁸⁷²

⁸⁷¹ *Par les champs et par les grèves, O.C.II, p.240.*

⁸⁷² Le terme « gymnopédie » trouve ses racines dans le grec ancien et se compose de « γυμνός / gymnós » qui signifie « nu, sans vêtement, sans armes », et de « παίζω / paízō », « danser » et signifierait alors « danse sans armes », ou alors de « παῖς / païs » qui signifie « enfant », dans ce dernier cas, on traduirait « gymnopédie » par « enfant nu ». Chez Plutarque et Xénophon, le vocable est utilisé pour désigner des danses sacrées en l’honneur d’Apollon et de Bacchus, danses exécutées lors des fêtes qui auraient été instituées par Thaléas de Crète au VII^e siècle avant J.C. Les gymnopédies, qui se déroulaient au milieu de la saison estivale, étaient surtout célèbres à Sparte, puisqu’elles consistaient aussi en des rites d’initiation pour passer de l’enfance à l’adolescence. Les enfants, nus et gracieux sous le soleil, devaient faire la preuve de leur force et de leur beauté, en se tenant debout de façon prolongée, au milieu des chœurs et des danseurs. Quand ils dansaient eux-mêmes, ils célébraient les guerriers morts sur les champs de bataille et pouvaient s’exercer aux combats en les mimant. Les gymnopédies étaient si réputées qu’elles attiraient un large public étranger.

sensuelle où l'on voit les enfants s'allier avec la mer, la plage, le vent, la vague et l'écume : n'est-ce pas ces caractéristiques renvoyant à l'Antiquité qui attirent l'œil de Flaubert ? Comme de petits dieux marins, fils des eaux ou petits tritons mythologiques, les enfants « s'essayaient à nager, entraient dans les flots, couraient sur le rivage » : nous avons là trois verbes de mouvement dans trois syntagmes qui rythment la période, comme pour mieux rendre compte de l'agitation et donner une idée du dynamisme de la scène. Dans un plan rapproché ensuite, puisque les deux voyageurs « descend[ent] l'îlot et travers[ent] la grève à pied », Flaubert peut remarquer, de plus près, « les jeunes garçons nus » – divinités marines : autant de petits doubles de l'enfant Nérîtès réputé pour son époustouflante beauté, ou alors nouveaux frères des Néréides, qui sortent du bain, figures masculines anadyomènes où l'érotisme affleure. Nous relevons en effet : « Lorsque, voulant passer leur chemise, le linge se collait sur leurs épaules mouillées, on voyait le torse blanc qui serpentait d'impatience » : les sculpteurs le savent, l'effet de linge mouillé adhérent à la peau fait mieux ressortir l'idée du nu qui se devine, ce qui confère au corps une sensualité troublante. Par ailleurs, le verbe « serpentait » renvoie à l'image de la queue de poisson, à l'enfant-animal qui vit sa nature impétueuse et vivace... Les manches comme des banderoles symbolisent-elles l'effet du sacré dans la scène : sont-ce les accessoires d'une cérémonie antique ou d'une danse rituelle ? Quoi qu'il en soit, parmi les jeux d'enfants, les scènes de bain remarquées et consignées par Flaubert sont nombreuses. Nous relèverons ainsi celle vue lors du voyage en Orient, pendant le passage des cataractes, et restituée en style télégraphique dans les notes :

[...] bruit des eaux, enfants s'y jetant, corps ruisselants d'eau qui en sortent, écume au bord des rochers noirs – soleil – sables jaunes⁸⁷³.

Le poète note son éblouissement devant la beauté d'un monde habité par des puissances enfantines qui célèbrent la vie par leurs ébats hédonistes dans l'eau : nous retrouvons l'enfant situé dans la relation de volupté et de plénitude avec le paysage naturel, ce cosmos où règne le Grand Pan et où les jeunes corps ruisselants d'eau, sources ou fontaines de jouvence en eux-mêmes, exaltent la beauté pure. Bains aussi aux environs de Korosko village de Nubie, au sud de l'Égypte :

Au bord de la rive, des bateaux amarrés – des enfants quand nous partons se jettent à l'eau et viennent nager autour de la cange pour avoir un batchis⁸⁷⁴.

⁸⁷³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.669.

⁸⁷⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.684.

Et aussi, alors que Gustave et Maxime sont en route pour le Liban et la Palestine, à Beyrouth, dans la mer :

Les enfants qui se baignent là toute la journée se font des turbans verts avec les morceaux de pastèques qui flottent sur l'eau⁸⁷⁵.

À Damas :

Hier nous avons été dans un café, au bord de l'eau – il y a une chute d'eau – un enfant s'est déshabillé tout nu pour aller chercher des poissons. Il y a là des arbres ; on est à couvert sous des nattes percées ; l'eau ressemble à celle du Jourdain⁸⁷⁶.

Autre enfant nu, mais qui ne se baigne pas ; il semble s'amuser à regarder les deux voyageurs passer, en Asie mineure, dans la plaine, avant d'arriver au village de Salihli :

Des vaches noires marchent dans un champ en cassant sous leurs pieds les tiges sèches du maïs. Quelques tentes de Turcomans, toujours en rude et rugueuse toile noire de chameau – sous l'une d'elles à gauche, un enfant nu nous regarde passer⁸⁷⁷.

D'autres jeux d'enfants, en dehors des bains de mer, sont à relever. Sont visibles des combats ludiques, comme par exemple dans *La Tentation de saint Antoine*, version de 1856. Une vision est décrite dans une longue didascalie :

Des belluaires amènent en souriant des lions qui se mettent à gronder. Des danseuses, les cheveux pris dans des filets, tournent sur les mains, en crachant du feu par les narines. Des bateleurs nègres jonglent, des oiseaux s'envolent, des enfants nus se lancent des pelotes de neige qui s'écrasent en tombant contre les argenteries claires. Les cymbales retentissent, le Roi boit. Il essuie avec son bras les parfums de sa figure. Il mange dans les vases sacrés. Il roule des yeux⁸⁷⁸.

Ici, les jeux d'enfants, qui consistent en des lancers de boules de neige, peuvent encore être considérés comme un souvenir des pratiques agonistiques liées aux gymnopédies antiques, en ce sens qu'ils représentent des combats guerriers au milieu des chants et des danses.

Un autre vision (autre jeu bien réel cette fois) est rapportée dans les notes du voyage en Orient. Des enfants-animaux – ils sont vus par Flaubert « comme des lévriers » –, jeunes chiens de chasse rapides qui furètent et s'empressent de rapporter les proies chassées, s'affairent sur la plage d'Aboukir :

⁸⁷⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.742.

⁸⁷⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.791.

⁸⁷⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.845.

⁸⁷⁸ *La Tentation de saint Antoine (1856), O.C.III*, p.81.

Nous suivons le bord de la mer – des débris de navires, restes de la bataille d’Aboukir. Nous tirons des cormorans et des pies de mer ; nos Arabes (des enfants, sauf le vieux en petit turban) courent comme des lévriers et vont en grande joie ramasser les bêtes que nous avons tuées⁸⁷⁹.

Parmi la diversité des jeux d’enfants décrits par l’auteur, nous trouvons aussi la taquinerie facétieuse d’un enfant relevée par Flaubert lors de la journée passée au Mokattam. Il s’agit d’une petite scène dont Flaubert semble s’amuser :

Nous avons bu une tasse de café dans un café près de la citadelle et fumé de longs chichehs (de La Mecque). À ma gauche un peu derrière moi, un homme monté sur le banc faisait sa prière – un enfant, pour faire une farce, a soufflé dans le cornet de Joseph ; un âne était à la porte, se tenant dans une pose parthénonienne, une jambe en avant et la tête gourmée comme l’âne de J.C. dans la fresque de Flandrin à Saint-Germain-des-Prés⁸⁸⁰.

Cette association d’images permet encore de révéler l’antique mêlé au mythe chrétien : l’enfant farceur apparaît comme un petit triton joufflu qui souffle dans une conque, et rappelle en cela une créature marine mythologique, mais il peut aussi bien se substituer à un ange musicien soufflant dans une trompe, et la présence de l’âne dans le tableau fait songer Flaubert à l’air grave et compassé de l’ânesse avec son petit ânon dans la fresque d’Hippolyte Flandrin, peintre académique et religieux, fresque que Flaubert avait d’ailleurs pu admirer la veille de son départ en Orient.

Les enfants peuvent jouer simplement ou exprimer leur gratitude pour des cadeaux reçus, en se contentant d’accompagner les grands. Ainsi, au passage des cataractes, en Égypte :

À midi et demi, nous nous arrêtons au bas des cataractes et nous y passons la nuit dans une petite anse au milieu des rochers. Promenade sur les rochers – les cataractes sont encloses de collines. Il y en a trois, à gauche. Sur un plan secondaire une quatrième s’aperçoit entre la deuxième et la troisième. Deux enfants nous accompagnent, l’un petit, tout nu, tête moutonnée, auquel nous avons donné des colliers le matin – succès de nos colliers⁸⁸¹.

Jeux d’enfants remarquables aussi à Constantinople, où Flaubert se perd dans le quartier grec et dans une rue :

Des enfants jouaient sur les portes⁸⁸².

⁸⁷⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.615.

⁸⁸⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.636. Louis Sasseti est l’homme « passe-partout », guide, interprète, cuisinier, homme à tout faire, au service de Maxime Du Camp et Gustave Flaubert.

⁸⁸¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.668-669.

⁸⁸² *Corr.I*, p.727. (lettre à Louis Bouilhet, 19 décembre 1850.)

Flaubert développe ailleurs tout un passage relatif à des enfants qui jouent à être grands, dans une lettre qu'il adresse à sa mère, en janvier 1851, depuis Athènes :

L'autre jour, nous avons eu à côté de nous à table une bande de quatre petits élèves de marine anglais de 9 à 14 ans, qui venaient tranquillement et comme des hommes se foutre une bosse à l'hôtel. Avec leurs uniformes trop grands pour eux, il n'y avait rien d'amusant et de gentil comme cela. Le plus petit, placé à côté de Maxime, et qui n'était pas plus haut que la table, perdait son long nez dans son assiette. Ces messieurs se portaient des toasts avec un sang-froid de lord. Ils fumaient des cigares et buvaient du Marsala. Ma figure les intriguait beaucoup. Ils me prenaient pour un Turc (ce qui est à peu près général partout). Ils ont dit au maître de l'hôtel qu'ils étaient bien fâchés de partir le lendemain, que sans cela ils seraient venus me faire une visite pour causer avec moi⁸⁸³.

Les jeux d'enfants dont il est question ici, et qui charment Flaubert, ont ceci d'intéressant qu'ils consistent en une imitation du comportement de l'adulte. Les élèves anglais copient ce qu'ils ont vu faire par leurs maîtres ou par des plus grands, et l'apprentissage auquel ils s'exercent est « extra-scolaire » puisqu'il s'agit de se divertir « comme des hommes » dans un festin où l'on mange, boit et fume le cigare. Flaubert est séduit par cette scène d'intempérance quelque peu dépravée, mais qui participe aussi d'un rite initiatique grâce auquel les enfants seront admis dans le monde des « messieurs », comme les nomme l'auteur. Cette cérémonie mystagogique, quasiment baptismale, puisqu'elle permet aux gamins de confirmer leur sentiment d'appartenance au corps des officiers de la marine anglaise, obéit au rite solennel des toasts portés « avec un sang-froid de lord » et fait songer au théâtre : les enfants jouent en effet un rôle, par leur mimétisme de petit comédien interprétant des personnages de marins aguerris. Le pittoresque de la scène s'observe jusque dans les costumes : les « uniformes trop grands » semblent inviter les enfants à grandir et à se développer pour enfin être à la bonne taille, mais donnent aussi au spectacle, par ce comique d'ordre visuel, un côté burlesque. Le sérieux des lords est en effet contrecarré par l'aspect bouffon des accoutrements qui ne sont pas bien adaptés aux corps des enfants. Nous retiendrons aussi le couple antithétique que forme le plus petit des enfants, assis à côté de « Maxime » (superlatif latin de « magnus », donc le plus grand, si l'on savoure le jeu de mot) ; celui-là perd « son long nez dans son assiette », et rappelle le personnage du « Capitan », ridicule chef militaire dans la *Commedia dell'arte*, et connu précisément pour son masque au nez démesuré qui offre un contraste ridicule avec sa tenue plutôt élégante ; du reste, comme par un fait exprès, on sert du vin italien, le marsala, à table... Enfin, Flaubert savoure aussi ce moment car il fait l'objet de l'attention des jeunes Anglais et tenir la vedette lui rappelle peut-être ses succès théâtraux sur la scène du billard de

⁸⁸³ *Corr.I*, p.741.

l'appartement de l'Hôtel-Dieu de Rouen⁸⁸⁴. Ce qui est certain, c'est que Flaubert exerce toujours une attraction curieuse, voire une fascination sur les enfants : être pris « pour un Turc », c'est s'imposer comme un guerrier d'une force et d'un courage exceptionnels ! Ne dit-on pas « fort comme un Turc⁸⁸⁵ » ?

Nos relevés seraient incomplets si nous ne citions une note prise au cours de la promenade dans Rhodes, dans une rue :

Silence. De temps à autre un enfant turc qui joue. Le ton général de la rue est gris – c'est plus triste que beau⁸⁸⁶.

En Italie, à Bari, cherchant à se loger pour la nuit :

Nous entrons dans une salle où des enfants jouent et crient le mot « Pulcinella ». Amabilité de notre hôte⁸⁸⁷.

S'agit-il d'enfants qui s'adonnent à des jeux théâtraux inspirés de la Commedia dell'arte, et qui, ce faisant, attirent l'attention du voyageur ? On ne sait. La note est peut-être prise car la scène rappelle à Flaubert son enfance de comédien, lors des représentations de ses petites pièces sur le billard dans l'appartement de l'Hôtel-Dieu de Rouen.

Les enfants et leurs jeux vus dans la vie réelle se retrouvent dans l'œuvre de fiction : ils animent souvent les décors d'arrière-plan par exemple. Dans *L'Éducation sentimentale*, nous découvrons, à travers le regard de Frédéric, depuis le bateau qui le conduit à Nogent, une petite scénette à laquelle des enfants communiquent la vie :

La côte de Surville apparut, les deux ponts se rapprochaient, on longea une corderie, ensuite une rangée de maisons basses ; il y avait, en dessous, des marmites de goudron, des éclats de bois ; et des gamins couraient sur le sable, en faisant la roue⁸⁸⁸.

⁸⁸⁴ Flaubert enfant composait des pièces qu'il interprétait avec sa jeune sœur Caroline et son ami Ernest Chevalier, dans la salle du billard de l'appartement rouennais où la famille Flaubert logeait. Dans sa Correspondance, il déclare avoir l'âme d'un saltimbanque, et son jeu d'acteur était d'ailleurs talentueux. Durant toute sa vie, Flaubert a été en contact avec le monde théâtral, les acteurs, les actrices, et les dramaturges.

⁸⁸⁵ L'expression est ancienne, puisqu'elle est due à François 1^{er}, qui aurait témoigné de la réputation des soldats turcs dans la conscience européenne, suite à la prise de Constantinople au XV^e siècle par les armées de Mehmet II.

⁸⁸⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.818.

⁸⁸⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.948.

⁸⁸⁸ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV*, p.157-158. Ces enfants qui font la roue sont peut-être inspirés de ceux que Flaubert a vus en Italie. Voir *Voyage en Italie*, p.1094.

C'est bien sur les enfants gymnastes que se termine la phrase, comme pour signifier que ce sont les petits acrobates qui accrochent l'œil. Plus loin dans le roman, quand Frédéric, devenu riche, est de retour à Paris et qu'il goûte avec délectation la douceur de vivre, inévitablement, les enfants font partie du tableau. Ainsi, après un repas pris au célèbre restaurant Véfour avec son ami Deslauriers, Frédéric peut jouir d'une scène où figurent des enfants joyeux et grâce à laquelle vue et ouïe sont flattées :

Le soleil brillait, l'air était doux, des troupes d'oiseaux voletant s'abattaient dans le jardin⁸⁸⁹ ; les statues de bronze et de marbre, lavées par la pluie, miroitaient ; des bonnes en tablier causaient assises sur des chaises ; et l'on entendait les rires des enfants, avec le murmure continu que faisait la gerbe du jet d'eau⁸⁹⁰.

Comme le remarque Philippe Dufour dans son ouvrage *Flaubert ou la prose du silence*, « la fontaine [est] associée métonymiquement aux enfants, ce qui cache un rapport métaphorique lisible dans leurs sèmes communs : la fraîcheur et la jouvence ⁸⁹¹».

De même, quand Frédéric et Rosanette (devenue sa maîtresse) décident de quitter Paris en proie à l'insurrection, et quand ils s'installent dans un hôtel à Fontainebleau, la sérénité du lieu ne manque pas de se distinguer par la présence d'enfants :

Le long des maisons, des bourgeois inoccupés passaient ; puis, sous leurs fenêtres, quand le jour tomba, des enfants dans la rue firent une partie de barres ; – et cette tranquillité, succédant pour eux au tumulte de Paris, leur causait une surprise, un apaisement⁸⁹².

On s'en douterait, le choix de montrer les enfants jouer au jeu de barres⁸⁹³ peut être un clin d'œil ironique de la part de l'auteur. En effet, le jeu des barres est à l'origine de l'expression « avoir barre sur quelqu'un », et nous pouvons nous demander, ici, si les enfants, dans leur jeu de vitesse, n'entrent pas en résonance ironique avec d'autres jeux réservés aux adultes : qui a barre sur qui dans l'histoire de la fuite de Frédéric avec Rosanette ? Frédéric n'a-t-il pas dit à

⁸⁸⁹ Le jardin du Palais-Royal.

⁸⁹⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.255.

⁸⁹¹ Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Le texte à l'œuvre, Nathan, Paris, 1997, p.23.

⁸⁹² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.453.

⁸⁹³ Le jeu de barres, dont l'origine remonte au Moyen-âge, est une sorte de sport d'extérieur qui oppose deux équipes placées sur des lignes (les camps) qui se font face, séparées par un terrain rectangulaire. Un joueur X s'engage sur le terrain et donne trois tapes dans la main d'un joueur Y, sorti de son camp. Alors le joueur X se sauve, poursuivi par le joueur Y qui « a barre sur » le joueur X, car le joueur sorti de son camp a toujours « barre sur » celui qui est sorti le premier et a donc le droit d'en faire son prisonnier, s'il l'attrape. Le but des barres est d'emprisonner le maximum d'adversaires dans son camp, et tout joueur attrapé forme, avec les autres prisonniers, une chaîne dans la prison du camp ennemi. Un joueur qui réussit à toucher la main de son co-équipier placé à l'extrémité de la chaîne délivre tous les autres⁸⁹³. (André Demarbre *200 Jeux et Variantes*, Berger-Levrault, Paris, 1976, p.18-19.)

Rosanette, d'un air très sombre, qu'elle devait opter entre Arnoux et lui ? Frédéric élu aurait-il barre sur Arnoux ? Autre remarque : quand Rosanette aura un fils, elle l'imaginera déjà grand et se livrant à cette activité ludique qu'est le jeu de barres...

Dans *Un cœur simple*, les jeux des enfants Paul et Virginie présentent d'abord une caractéristique originale puisqu'ils ne sont pas spontanés et qu'il leur faut une sorte d'autorisation pour s'y livrer. Le lecteur en a connaissance quand Flaubert décrit les excursions à la ferme de Geffosses :

Félicité retirait de son cabas des tranches de viande froide, et on déjeunait dans un appartement faisant suite à la laiterie. Il était le seul reste d'une habitation de plaisance, maintenant disparue. Le papier de la muraille en lambeaux tremblait aux courants d'air. Mme Aubain penchait son front, accablée de souvenirs ; les enfants n'osaient plus parler. « Mais jouez donc ! » disait-elle ; ils décampaient.

Paul montait dans la grange, attrapait des oiseaux, faisait des ricochets sur la mare, ou tapait avec un bâton les grosses futailles qui résonnaient comme des tambours.

Virginie donnait à manger aux lapins, se précipitait pour cueillir des bluets, et la rapidité de ses jambes découvrait ses petits pantalons brodés⁸⁹⁴.

C'est suite à l'injonction de Madame Aubain que les enfants se livrent au jeu, car par une sorte d'empathie naturelle, ils sont d'abord tristes comme leur mère. Paul se comporte dans ses activités comme un garçon qui suit la voie des oiseaux : il conjugue dans ses jeux d'initiation trois éléments, l'air, la terre et l'eau, qu'il défie. Il intègre en cela le groupe de ceux qui bravent les lois de la gravité : aspiré par les hauteurs, il attrape les oiseaux ; au bord de l'eau, il s'adonne au jeu du ricochet qui consiste bien à lancer une pierre plate à la surface de l'eau pour lui permettre de parcourir la plus longue distance possible en un maximum de rebonds, donc empêcher le galet de couler à pic dès qu'il touche l'eau. Il s'érige aussi en auteur du charivari champêtre, puisqu'il fait sonner les futailles avec un bâton. Sa sœur, elle, pratique des jeux en lien avec la terre : si le garçon capture les oiseaux, animaux des airs, la fille nourrit les lapins, ceux qui creusent la terre et font des trous. Elle est associée au motif de la fleur, puisqu'elle cueille des bleuets, végétal en lien, par sa couleur, avec le symbolisme de la Vierge Marie, ce qui semble aussi être en accord avec le prénom programmatique que porte la petite fille. Comme nombre de fillettes chez Flaubert, Virginie peut être imaginée sur le vert gazon normand, où elle fait preuve d'un dynamisme remarquable : si elle découvre les broderies de ses pantalons, elle court forcément très vite, comme elle se précipite pour cueillir les fleurs. Enfin, Paul et Virginie, contrairement à leurs prédécesseurs homonymes dans le roman de Bernardin, ne

⁸⁹⁴ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.222.

jouent pas ensemble, mais séparément. Cependant, ils rient de concert à la ferme de la Touques, chez les Liébard, à la vue d'un objet qu'ils jugent incongru :

Un dressoir en chêne supportait toutes sortes d'ustensiles, des brocs, des assiettes, des écuelles d'étain, des pièges à loups, des forces pour les moutons ; une seringue énorme fit rire les enfants⁸⁹⁵.

L'adjectif « énorme » chez Flaubert, souvent orthographié « hénaurme » dans sa correspondance, est utilisé pour qualifier une chose inconcevable dont il se moque ou qu'il tourne en dérision. Ici, le gigantisme de la seringue (sans doute un clystère de plomb pour les chevaux, instrument de vétérinaire fréquent dans les campagnes) déclenche l'hilarité complice des enfants. Découvrent-ils l'objet pour la première fois ? Flaubert nous laisse surtout voir la gaîté spontanée des enfants qui rient enfin ensemble parce qu'ils voient un objet extraordinaire : la représentation du frère et de la sœur unis par le rire se superpose-t-elle à une image surgie d'un passé lointain, celle du couple Gustave en compagnie de sa petite sœur Caroline, elle qui aimait tant rire des farces de son frère ?

À Trouville, aux bains de mer, Paul et Virginie peuvent s'adonner à la même activité, mais le texte n'indique pas qu'il s'agisse d'un jeu qu'ils partagent :

D'autres fois, ayant passé la Touques en bateau, ils cherchaient des coquilles. La marée basse laissait à découvert des oursins, des godéfiches, des méduses ; et les enfants couraient, pour saisir des flocons d'écume que le vent emportait⁸⁹⁶.

Ce dernier jeu est intéressant en ce qu'il se ramène à une sorte de représentation allégorique de la vanité : les flocons d'écume, comme les bulles de savon éphémères que l'on voit dans les peintures qui illustrent le thème du *memento mori*, volent au vent et, insaisissables, fragiles et périssables, rappellent le caractère fugace de l'existence humaine⁸⁹⁷. Après tout, Paul et Virginie sont marqués par le deuil inconsolable de leur mère veuve, et Virginie elle-même est promise à la mort.

Si l'on assiste à des « baptêmes par l'eau » occasionnant des joies d'enfants, on peut tout aussi bien trouver une forme étrange et originale de « baptême par le feu » dans *Bouvard et Pécuchet*. En effet, les meules de froment, que les deux cultivateurs ont installées dans la

⁸⁹⁵ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.224.

⁸⁹⁶ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.225.

⁸⁹⁷ « Vidi quae fiunt cuncta sub sole et ecce universa vanitas et adflictio spiritus » (j'ai vu tout ce qui se fait sous le soleil, et voici : tout est vanité et poursuite du vent) dit l'Écclésiaste (I,14).

plaine pour qu'elles sèchent, s'enflamment, et tout le village se réunit autour d'elles pour assister au spectacle. Les enfants organisent alors une danse très spéciale⁸⁹⁸ :

Les autres n'affectaient aucune tristesse. Ils causaient en souriant, la main étendue devant les flammes. Un vieux ramassa des brins qui brûlaient pour allumer sa pipe. Des enfants se mirent à danser. Un polisson s'écria même que c'était bien amusant⁸⁹⁹.

Les enfants qui dansent dans la nuit, près des meules en flammes, n'incarnent-ils pas ici les forces vitales supérieures qui triomphent en jouant, riant, dansant, ces énergies telles que Nietzsche les décrit dans *Ainsi Parlait Zarathoustra*, c'est-à-dire ces puissances vigoureuses qui disent « oui », affirmation première dans l'exaltation d'un commencement, et qui permettent l'accès à des valeurs nouvelles et libératrices ? La danse des enfants n'est-elle pas le symbole de l'acceptation d'une condition que le sort impose à Bouvard et à Pécuchet ? Il y a fort à parier que pour accepter le coup du destin, les deux malheureux amis devraient se refaire enfants, comme le conseille Zarathoustra dans le célèbre discours des « trois métamorphoses » qu'il adresse aux hommes :

Je vous énonce trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit se mue en chameau, le chameau en lion et le lion, enfin, en enfant. [...] Mais dites, mes frères, de quoi l'enfant est donc capable dont ne le fut pas le lion ? Pourquoi faut-il donc que le lion féroce devienne un enfant ?

L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d'elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.

Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d'un « oui » sacré : c'est *sa* volonté que l'esprit veut à présent, c'est *son* propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde.

Je vous ai dit trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, le chameau lion, et le lion enfin enfant⁹⁰⁰.

La danse des enfants semble totalement innocente. Ici, les enfants ne dansent pas pour fêter la ruine des deux cultivateurs en herbe, ils dansent parce que les meules en feu leur offrent un

⁸⁹⁸ Rappelons ici ce que Curt Sachs dit de la danse et qui convient parfaitement à ce à quoi s'adonnent les enfants : « La danse emplit d'un souffle surhumain le corps harassé et confère à l'âme une félicité divine. L'homme doit danser, parce qu'il sent naître en lui une force magique qui donne la vie, la santé, la victoire. Un même transport mystique peut incorporer le danseur dans la communauté [...]. Il n'est point d'art qui n'ait cette ampleur. Par la danse, les forces enchaînées se dégagent et se détendent ; un rythme inné les ordonne en une cadence béate qui endort et annihile la volonté. Libéré de la volonté, le danseur se laisse entraîner hors des bornes limites de la vie quotidienne ; il s'évade vers les régions sublimes où l'imagination, l'intuition, le rêve sont des sources vivantes et créatrices. » Curt Sachs, *Histoire de la Danse*, traduite de l'allemand par L.Kerr, Gallimard, Paris, 1938, p.7.

⁸⁹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.379.

⁹⁰⁰ Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et présentation par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 1972, p.29-32.

spectacle grandiose qui leur permet d'expérimenter quelque chose de sublime⁹⁰¹ dans le monde. Nous pourrions considérer cette danse comme le détail propre à un commencement : elle serait une sorte de cérémonie inaugurale de l'entrée progressive en philosophie (les interrogations et les lectures viendront) de Bouvard et Pécuchet⁹⁰²...

D'autres joies d'enfants sont remarquables ensuite, quand les deux amis s'improvisent magnétiseurs. Ils se lancent dans le mesmérisme puis renoncent à utiliser leur baquet mesmérien de peur de provoquer « des accès d'érotisme furieux » chez « les personnes du sexe », puis achètent enfin un harmonica de verre⁹⁰³ :

Ils se contentèrent d'un harmonica et le portaient avec eux dans les maisons, ce qui réjouissait les enfants⁹⁰⁴.

Voilà toute l'enfance vue par Flaubert : un perpétuel besoin de s'étonner et de se réjouir ! Aussi faut-il se rapprocher des enfants pour chasser la mélancolie. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, le chapitre conclusif du roman nous montre Jules revenu de tout, déçu par ses amours, les hommes et la vie. Flaubert écrit :

Il ne désire pas plus mourir que vivre – aussi la mort surviendra-t-elle sans l'épouvanter, comme il continue l'existence sans la maudire.

Ses plus grandes joies sont un coucher de soleil, – un bruit de vent dans les forêts, un chant d'alouette à la rosée. [...]

Il ramasse les fleurs écrasées, il caresse les animaux, il joue avec les enfants⁹⁰⁵.

⁹⁰¹ Flaubert donne une dimension épique au passage de l'incendie des meules qui « flambaient comme des volcans [...]. La chaleur des meules devint si forte qu'on ne pouvait plus en approcher. Sous les flammes dévorantes la paille se tordait avec des crépitations, les grains de blé vous cinglaient la figure comme des grains de plomb. Puis, la meule s'écroulait par terre en un large brasier, d'où s'envolaient des étincelles; – et des moires ondulaient sur cette masse rouge, qui offrait dans les alternances de sa couleur, des parties roses comme du vermillon, et d'autres brunes comme du sang caillé. » (p.378.) Nul doute que les enfants témoins de ce spectacle grandiose vivent une « expérience-limite » au sens que lui donnent les phénoménologues.

⁹⁰² Nous pourrions approfondir le rapprochement que nous établissons entre Flaubert et Nietzsche en nous appuyant sur la réflexion de Laurent Bachler: « Or, pour comprendre ce geste inaugural de la philosophie, c'est vers l'enfant qu'il faut se tourner. Que fait l'enfant que ne peut faire le lion ? Il joue. Mais ce jeu n'a rien de ludique ou de simple divertissement. Au contraire, c'est le jeu de la création. Par le jeu, l'enfant crée son monde. C'est sa volonté qui crée le monde. C'est alors son propre monde. Le jeu, pour Nietzsche, est comme la danse et le rire. Ce sont des puissances de transmutation, de renversement de valeurs. Ainsi, la danse transmue le lourd en léger. Le rire transmue la souffrance en joie. Le jeu transmue le divertissement futile en chose sérieuse et essentiel. Toutes ces transmutations, tous ces renversements, qui trouvent leur forme dans les activités et les gestes de l'enfance, sont le cœur même de l'entreprise philosophique, selon Nietzsche. » Laurent Bachler, « Trois conceptions philosophiques de l'enfance », *Spirale*, n°79, 2016/3, p.48-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2016-3-page-48.htm>

⁹⁰³ L'harmonica de verre a été mis au point par Benjamin Franklin en 1761, et fut utilisé pour ses prétendues vertus thérapeutiques. Bouvard et Pécuchet, s'ils amusent les enfants de Chavignolles, finissent par faire hurler le pauvre Migraine.

⁹⁰⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.512.

⁹⁰⁵ *L'Éducation sentimentale* de 1845, ODJ, p.1071.

Le jeune homme mélancolique qui se satisfait maintenant d'une communion avec la nature joue avec les enfants : quel sens peut avoir cette occupation ? Pourquoi l'adulte, par définition sérieux, perd-il son temps à jouer avec l'enfant frivole ? L'activité ludique gratuite peut être pensée comme un moyen de quitter le monde décevant pour revenir à celui du *neverland*, le territoire innocent de l'enfance perdue. Désœuvré, prêtant aussi attention aux animaux avec lesquels il est en connivence autant qu'avec les enfants⁹⁰⁶, Jules tâche de retrouver le temps de l'insouciance, menant une vie oisive dans un espace naturel qui l'enchanté.

Dans *Madame Bovary*, quand Rodolphe et Emma quittent Yonville pour la promenade dans les bois où elle va succomber au charme du séducteur, la petite Berthe est, sans le savoir, spectatrice de l'adultère à venir de sa mère, et l'en avertit à son insu, grâce au jeu sonore initié par la servante Félicité :

Elle entendit du bruit au-dessus de sa tête : c'était Félicité qui tambourinait contre les carreaux pour divertir la petite Berthe. L'enfant envoya de loin un baiser ; sa mère lui répondit d'un signe avec le pommeau de sa cravache⁹⁰⁷.

Certes, le lecteur imagine aisément que Madame Bovary, montée en amazone sur son cheval, tient les rênes d'une main et la cravache de l'autre, si bien qu'elle ne puisse répondre au baiser de sa fille par un autre baiser ; il n'empêche que le « signe avec le pommeau » d'une « cravache » (rien que les sonorités du mot sont violentes en ce sens qu'elles serviraient presque d'onomatopée pour le bruit d'un coup) reste une réponse dénuée de tendresse : symbole d'un adieu d'une mère à son enfant qu'elle n'aime pas, l'adultère prochain signifiant la rupture définitive du lien maternel. Mais pour ce qui concerne le jeu de Berthe avec la servante Félicité, il est possible que Flaubert exploite un souvenir vécu, en lien avec Élisabeth Schlésinger, et qu'il évoque d'ailleurs dans une lettre à Louise Colet, en pleine rédaction de *Madame Bovary*. En effet, dans un courrier daté du 2 octobre 1856, au sujet du mariage de Maria, la fille d'Élisabeth, il écrit :

⁹⁰⁶ Si nous examinons de près les parallélismes syntaxiques (nous lisons trois fois la structure sujet + verbe + complément) de la phrase « il ramasse les fleurs écrasées, il caresse les animaux, il joue avec les enfants », nous voyons que les trois syntagmes qui la composent et qui installent le rythme ternaire, présentent des équivalences. Ils ont chacun un nombre de syllabes qui décroît, produisant pour l'ensemble un effet de *diminuendo* (en diminuant) voire *smorzando* (en mourant) musical. Jeune adulte doux et sensible, qui apparaît comme un nouveau saint dont la vocation est de recueillir les fleurs écrasées (symboles de l'amour flétri ?), Jules quitte le monde décevant des adultes et rentre « poétiquement » dans le pays de l'innocence des fleurs, des bêtes et des enfants.

⁹⁰⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.289.

Car je me la rappelle à trois mois sur le quai de Trouville, au bras de sa bonne, et tambourinant contre les carreaux pendant que vous étiez à table dans le coin, à gauche⁹⁰⁸.

Qu'en conclure, sinon que chez Flaubert, le don d'observation dans la vie réelle lui permet de fixer des images, lesquelles donnent leur force évocatrice aux scènes romanesques : l'art et la vie paraissent indissolublement liés pour l'écrivain qui a pourtant fait vœu d'impersonnalité.

Quant au jeu de Frédéric avec Eugène, il est fortement inspiré aussi des activités éducatives menées par Flaubert avec sa nièce Caroline et notamment des leçons de géographie qui se fondent sur des démonstrations et des expériences pratiques. Il s'agit, pour Frédéric, d'élever des montagnes et de tracer des allées au jardin⁹⁰⁹ : c'est donc recréer un monde en miniature (un microcosme) et entreprendre par là-même une appropriation du macrocosme. Faire des éléments naturels des jouets qui permettent de bâtir un univers en dimensions réduites, est un moyen de maîtriser espace et temps en s'identifiant à un démiurge ou au grand architecte, et ce faisant, émerveiller l'enfant sous les yeux de sa mère attendrie.

2.4.2. Les grimpeurs : les bons petits frères qui vont cueillir les fruits dans les arbres.

On n'est bien que dans l'Absolu. Tenons-nous y. Grimpons-y⁹¹⁰.

Nous commencerons ces pages par la célèbre référence à Bernardin de Saint Pierre qui ouvre le chapitre sur l'éducation d'Emma :

Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau⁹¹¹.

⁹⁰⁸ *Corr.II*, p.637.

⁹⁰⁹ Nous avons commenté, dans notre chapitre consacré à la mère « vierge », la promenade à la fois ludique et amoureuse dans le jardin de Frédéric. Eugène fabrique des tas de sable avec une pelle à feu.

⁹¹⁰ *Corr.II*, p.468.

⁹¹¹ *Madame Bovary*, *O.C.III*, p.179-180.

En effet, dans *Paul et Virginie*, Paul est un enfant grimpeur dont le type inspire Flaubert, en même temps que sont exploitées les métaphores de l'escalade, de l'ascension, bref de toute idée d'élévation à un niveau supérieur, de déplacements selon un axe vertical en direction du ciel, qui permettent non seulement d'atteindre le fruit d'une quête mais aussi d'accéder à un point de vue en hauteur (le fameux regard surplombant) pour regarder le monde. Le meilleur des garçons, le meilleur des amis, le meilleur des frères – et le meilleur des amants – doivent être ou avoir été des enfants grimpeurs. Emma a donc lu ce que Bernardin écrit :

Lorsqu'ils [Paul et Virginie] surent parler, les premiers noms qu'ils apprirent à se donner furent ceux de frère et de sœur. L'enfance, qui connaît les caresses les plus tendres, ne connaît point de plus doux noms. Leur éducation ne fit que redoubler leur amitié en la dirigeant vers leurs besoins réciproques. Bientôt tout ce qui regarde l'économie, la propreté, le soin de préparer un repas champêtre, fut du ressort de Virginie, et ses travaux étaient toujours suivis des louanges et des baisers de son frère. Pour lui, sans cesse en action, il bêchait le jardin avec Domingue, ou, une petite hache à la main, il le suivait dans les bois ; et si dans ces courses une belle fleur, un bon fruit, ou un nid d'oiseaux se présentaient à lui, eussent-ils été au haut d'un arbre, il l'escaladait pour les apporter à sa sœur⁹¹².

Aussi la lectrice accomplie qu'est Emma se crée-t-elle, dans une aspiration aux amours adelphiques, un frère jumeau imaginaire, enfant agile, athlétique et viril, qui s'initie aux exigences de la *Finn'Amor* en surmontant des épreuves de chevalier servant. Enfant acrobate, alerte et souple, le grimpeur chez Flaubert va chercher des « fruits rouges », fruits à la couleur ardente symbolisant l'amour, dans des arbres (pas n'importe lesquels) « plus hauts que des clochers », c'est-à-dire des arbres dont la hauteur vertigineuse rappelle celle d'une architecture religieuse qui aspire au divin, qui s'élance en flèche vers une transcendance spirituelle : le grimpeur est un décrocheur de lune, un cueilleur d'idéal. En outre, comme l'explique Daniel Fabre dans ses réflexions sur les garçons et les oiseaux⁹¹³, l'acte de grimper pour dénicher s'assimile à un rite initiatique qui permet d'affirmer sa virilité puis de devenir un jeune homme accompli. Notons que Charles Bovary, le mari décevant, échoue à ce rite initiatique : il ne sera jamais un grimpeur épris d'absolu, mais passera son enfance à se vautrer dans les fossés, selon une dynamique axiale qui reste horizontale⁹¹⁴.

L'enfant grimpeur s'honore non seulement de sa hardiesse à vaincre le vertige mais aussi de sa détermination à affirmer sa liberté, en transgressant les règles et faisant fi des

⁹¹² Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, collection Folio, Gallimard, Paris, 1984, p.120.

⁹¹³ Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, tome 26 n°99, 1986, p. 7.

https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712

⁹¹⁴ Voir le chapitre sur « Charles entre père et mère » dans la troisième partie.

interdits, du moment que son idéal désiré soit atteint. À cet égard, il nous faut rappeler le célèbre passage de la pie dénichée dans les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand, œuvre que Flaubert a lue lors de sa publication en volumes en 1849 :

Un jour du mois de mai, l'abbé Egault, préfet de semaine, nous avait conduits à ce séminaire : on nous laissait une grande liberté de jeux, mais il était expressément défendu de monter aux arbres. Le régent, après nous avoir établis dans un chemin herbu, s'éloigna pour dire son bréviaire.

Des ormes bordaient le chemin ; tout à la cime du plus grand, brillait un nid de pie : nous voilà en admiration, nous montrant mutuellement la mère assise sur ses œufs, et pressés du plus vif désir de saisir cette superbe proie. Mais qui oserait tenter l'aventure ? L'ordre était si sévère, le régent si près, l'arbre si haut ! Toutes les espérances se tournent vers moi ; je grimpais comme un chat. J'hésite, puis la gloire l'emporte : je me dépouille de mon habit, j'embrasse l'orme et je commence à monter. Le tronc était sans branches, excepté aux deux tiers de sa crue, où se formait une fourche dont une des pointes portait le nid⁹¹⁵.

Comme le jeune Chateaubriand, les grimpeurs sont des enfants qui transgressent et s'évadent pour accéder à un monde autre : le monde des oiseaux libres. Dynamisés par le mouvement ascensionnel, ils s'approprient les vertus de l'oiseau et finissent par être oiseau. C'est aussi sous forme d'oiseau que Flaubert imagine son ami Alfred Le Poittevin, mort le 3 avril 1848 ; il écrit à Maxime Du Camp pour lui raconter la nuit de veille et l'atmosphère de la chambre funèbre au petit matin :

Les 2 flambeaux brillaient dans cette blancheur naissante, deux ou trois oiseaux ont chanté et je me suis dit cette phrase de son *Bélical*⁹¹⁶: « Il ira, joyeux oiseau, saluer dans les pins le soleil naissant... », ou plutôt j'entendais sa voix qui me la disait et toute la journée j'en ai été délicieusement obsédé⁹¹⁷.

Les « deux ou trois oiseaux » qui chantent à l'aube présagent-ils l'envol de l'âme immortelle libérée de l'enveloppe charnelle vers quelque contrée céleste ou signalent-ils la transmigration de cette âme dans le corps d'un oiseau ? Car, comme « le sauvage », l'oiseau symbolise « la liberté vraie⁹¹⁸ », en défiant les lois de la pesanteur et en se purifiant dans « l'air supérieur⁹¹⁹ ». Aussi l'enfant grimpeur incarne-t-il, comme l'oiseau qu'il imite, chasse ou déniche, celui qui, grâce à sa légèreté, a accès à un monde spirituel et divin : les dieux sont, selon l'imaginaire mythique, des êtres volants dans les espaces célestes, et il va de soi que, par ailleurs, le perroquet

⁹¹⁵ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Tome I, texte de l'édition originale (1849), Le Livre de Poche, Librairie générale Française, Paris, 1973, p.97.

⁹¹⁶ *Une Promenade de Bélical et Œuvres Inédites*, Alfred Le Poittevin, Les Presses Françaises, Paris, 1924, p.7.

⁹¹⁷ *Corr.I*, p.494.

⁹¹⁸ *Corr.I*, p.503.

⁹¹⁹ Voir Baudelaire, « Élévation », *Les Fleurs du mal*, section I : « Spleen et Idéal ».

de Félicité dans *Un cœur simple*, assimilé à l'Esprit saint, accompagne son ascension vers l'au-delà...

L'arbre n'est pas seulement la colonne sacrée que l'on escalade pour chasser les oiseaux : l'enfant grimpeur peut tout aussi bien monter sur une pierre et éloigner des chauves-souris. Flaubert, comme à son habitude, remarque cette image singulière, à Kircheh, dans le temple de Gerf-Hussein et la consigne en note :

Les colosses de l'intérieur portent sur le ventre, à la place de l'agrafe de leur ceinture, des têtes de lions. On est ébloui et étourdi par la multitude de chauves-souris. Elles tournoient et crient. Nos enfants arabes agitent leurs torches – un d'eux se tenant debout sur une pierre comme sur une table et levant sa torche en l'air⁹²⁰.

Dans un groupe d'enfants, il y a toujours un grimpeur intrépide qui domine... De même, nous classerons un souvenir d'enfance rapporté par Flaubert (et souvent cité par la critique) dans ce qui relève de l'esthétique du grimpeur : il s'agit de l'escalade, par le petit Gustave et sa jeune sœur Caroline, du treillage de la vigne du jardin de l'Hôtel-Dieu de Rouen. Le 7 juillet 1853, Flaubert adresse une lettre à Louise Colet et raconte :

L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin. *Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés !* Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient ! Comme j'ai pensé à tout cela, en la veillant pendant deux nuits, cette pauvre et chère belle fille ! Je vois encore mon père levant la tête de dessus sa dissection et nous disant de nous en aller. Autre cadavre aussi, lui⁹²¹.

L'expérience de l'escalade et du regard d'en haut porté sur les choses est donc bien un rite initiatique qui virilise. Ici, Flaubert-enfant-grimpeur est philosophe : il adopte un point de vue cynique très inspiré du satiriste Lucien de Samosate⁹²² qu'il lit et traduit. Les nobles oiseaux se réduisent à des insectes et ne sont que des mouches, lesquelles servent d'intermédiaires entre les cadavres de la salle de dissection et les deux enfants perchés en l'air. Les mouches, insectes nourris sur les corps pourrissants et décomposés, se posant ensuite sur la jeune chair des enfants et sur les fleurs, établissent le lien aérien entre la vie et la mort : c'est ni plus ni moins ce qu'aurait remarqué le dieu Yuk. Notons que Flaubert rapporte ses souvenirs de l'escalade après

⁹²⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.689.

⁹²¹ *Corr.II*, p.376. C'est nous qui soulignons.

⁹²² « Mais si je m'abrutis, c'est Lucien, Shakespeare et écrire un roman qui en sont cause » écrit Flaubert à Maxime Du Camp, le 26 juin 1852. (*Corr.II*, p.115.)

la mort de son père et de sa sœur : insectes caractéristiques des vanités en art, les mouches sont, dans la relecture que Flaubert fait du passé, les annonciatrices de la maladie et de la mort.

Dans l'œuvre de fiction, l'image du grimpeur est intéressante car elle peut aussi dépasser la question du genre : en effet, quand, dans *Novembre*, Marie, la maîtresse du narrateur, raconte son enfance – une enfance campagnarde dans des lieux propres aux idylles – elle brosse son autoportrait en « grimpeur » viril :

Je suis de la campagne, notre père était fermier. Jusqu'à ma première communion, on m'envoyait tous les matins garder les vaches dans les champs ; toute la journée je restais seule, je m'asseyais au bord d'un fossé, à dormir, ou bien j'allais dans le bois dénicher des nids ; je montais aux arbres comme un garçon, mes habits étaient toujours déchirés ; souvent on m'a battue pour avoir volé des pommes, ou laissé aller les bestiaux chez les voisins⁹²³.

Marie annonce la virilité et la hardiesse d'Emma : en grim pant au plus haut, au plus pointu, l'enfant grimpeur représente l'énergie d'un vouloir-vivre à toute épreuve.

Même si, dans notre étude, nous nous concentrons sur l'enfant jusqu'à l'âge de douze, voire treize ans, période où il devient pubère et où il faisait, au XIX^e siècle, une première communion symbolisant, comme nous l'avons vu, la sortie de l'enfance, nous voudrions malgré tout évoquer la figure de Justin⁹²⁴, adolescent d'une quinzaine d'années, secrètement amoureux de Madame Bovary, et connu pour son habileté à grimper. Épris de l'idéal féminin qu'incarne à ses yeux la belle Emma, il est celui qui aspire à l'atteindre, comme il atteint les sommets des arbres. C'est par les paroles d'Homais que son agilité est dévoilée, dans une des sermons que l'apothicaire adresse au garçon qui s'est évanoui lors de la saignée chez Bovary :

« Sot ! disait-il ; petit sot, vraiment ! sot en trois lettres ! Grand-chose, après tout, qu'une phlébotomie ! et un gaillard qui n'a peur de rien ! une espèce d'écureuil, tel que vous le voyez, qui monte locher des noix à des hauteurs vertigineuses⁹²⁵.[...] »

Justin l'écureuil, habile grimpeur, devient ensuite l'oiseau messenger d'Emma : c'est lui qui transmet les messages que celle-ci adresse à son amant Rodolphe, et, pour ce faire, il « vole » :

[...] Emma lui écrivait tout à coup ; puis, à travers les carreaux, faisait un signe à Justin, qui, dénouant vite sa serpillière, s'envolait à la Huchette⁹²⁶.

⁹²³ *Novembre*, ODJ, p.799.

⁹²⁴ L'arrière-cousin d'Homais, élève en pharmacie.

⁹²⁵ *Madame Bovary*, O.C.III, p.263.

⁹²⁶ *Madame Bovary*, O.C.III, p.315. C'est nous qui soulignons.

C'est encore Justin qui monte sur une borne pour décoller l'affiche annonçant la saisie et la vente des biens d'Emma ruinée⁹²⁷. Puis, après la mort de son grand amour, Justin redevient enfant pour pleurer sur la tombe de celle qu'il aimait secrètement. Dérangé dans son chagrin par le fossoyeur qui a oublié sa bêche, il escalade encore :

Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit. La grille tout à coup craqua. C'était Lestiboudois ; il venait chercher sa bêche qu'il avait oubliée tantôt. Il reconnut Justin escaladant le mur⁹²⁸[...].

Le lecteur ne s'étonnera plus en apprenant la fuite de Justin loin d'Yonville, à la fin du roman.

Dans *L'Éducation sentimentale*, nous trouvons aussi des grimpeurs bien singuliers : ce sont des gamins de Paris qui apparaissent dans l'hippodrome du Champ de Mars, dans le passage où Frédéric conduit la courtisane Rosanette aux courses hippiques. Rosanette vient d'insulter les « femmes honnêtes » qui passent, et notamment l'épouse de son protecteur, laquelle n'est autre que Marie Arnoux. Reconnu par celle qu'il aime, Frédéric est anéanti :

Mais, lassé, plein de désirs contradictoires et ne sachant même plus ce qu'il voulait, il éprouvait une tristesse démesurée, une envie de mourir.

Un grand bruit de pas et de voix lui fit relever la tête ; les gamins, enjambant les cordes de la piste, venaient regarder les tribunes ; on s'en allait. Quelques gouttes de pluie tombèrent⁹²⁹.

Ce sont donc les gamins grimpeurs qui tirent Frédéric de sa rêverie sinistre. Ils escaladent les cordes qui séparent la piste des tribunes pour admirer sans doute de plus près la magnificence du public, la « foule en toilette qui témoignait, par son maintien, de la révérence pour ce divertissement encore nouveau⁹³⁰. » Les courses étant terminées, le spectacle se transporte ailleurs. Ce faisant, les enfants rappellent à Frédéric que son attention n'était pas dirigée vers les chevaux mais vers les personnes du public : le hasard ne lui a-t-il pas fait apercevoir madame Arnoux dans un milord ? L'ironique obliquité du regard de Flaubert permet d'accuser la vacuité de l'événement en ramenant la fête hippique et la masse des gens qui la regardent à une mascarade grotesque condamnée par le « grand bruit de pas et de voix » des gamins qui, comme des petits acrobates de cirque que l'on voit passer par-dessus les obstacles en levant la jambe, produisent un nouveau charivari moqueur adressé au jeune homme, honteux et confus d'avoir

⁹²⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.415.

⁹²⁸ *Madame Bovary*, O.C.III, p.450.

⁹²⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.346.

⁹³⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.342.

été surpris en compagnie de la prostituée par la pure et vertueuse Marie. Enfin, s'ils ne sont pas les acteurs d'un charivari malgré eux, les gamins grimpeurs manifestent énergiquement le triomphe de la vie par le défi physique qu'ils relèvent pour satisfaire leur curiosité.

2.4.3. Les gardiens, chevriers et bouviers.

C'est dans *Novembre* qu'apparaît le premier petit bouvier. Si le tableau que nous donne à voir Flaubert est plutôt mélancolique, il n'en est pas moins chargé de poésie toute bucolique :

Elle est triste, la saison où nous sommes : on dirait que la vie va s'en aller avec le soleil, le frisson vous court dans le cœur comme sur la peau, tous les bruits s'éteignent, les horizons pâlisent, tout va dormir ou mourir. Je voyais tantôt les vaches rentrer, elles beuglaient en se tournant vers le couchant, le petit garçon qui les chassait devant lui avec une ronce grelottait sous ses habits de toile, elles glissaient sur la boue en descendant la côte, et écrasaient quelques pommes restées dans l'herbe. Le soleil jetait un dernier adieu derrière les collines confondues, les lumières des maisons s'allumaient dans la vallée, et la lune, l'astre des pleurs, commençait à se découvrir d'entre les nuages et à montrer sa pâle figure⁹³¹.

L'enfant-gardien, figure qui dépend du troupeau et que le narrateur voit derrière les animaux, est placé par Flaubert dans un « ensemble-paysage » auquel il appartient, et où il est un élément fondamental dans la mesure où il confère, par sa simple présence, un esprit à ce tableau. Pour mieux dire, ce petit vacher habite une nature devenue hostile à l'approche de l'hiver et à laquelle il donne une âme ; sans cet enfant tremblant de froid et conduisant les animaux avec sa ronce, le paysage n'eût pas été humain et n'eût pas suscité la compassion. La figure de l'enfant solitaire, alors que les vaches peinent à se déplacer dans la boue, écrasant les fruits que personne n'a ramassés – que symbolise ce piétinement et que signifie cette ruine, si ce n'est le mépris de la vie dans son abondante fécondité, en même temps que la désertion du jardin?– fait naître un fort sentiment d'empathie. Auteur, narrateur et lecteur ne peuvent que projeter quelque part d'eux-mêmes sur le paysage, pour le coup « état d'âme », et peut-être aussi voir un double dans l'enfant souffrant, à moins que cet enfant ne soit l'allégorie du mois de novembre et de la mort de la nature.

⁹³¹ *Novembre*, *ODJ*, p.760.

Si, dans la mythologie grecque, le bouvier le plus célèbre est Arcas, celui-là même qui donne son nom à l'Arcadie, Flaubert nuance la peinture qu'il fait des enfants gardiens dans ses textes : l'Arcadie mythique laisse la place à une nature dont la grâce idyllique est souvent oubliée. Au cours du voyage en Bretagne, par exemple, Flaubert remarque « l'enfant » (noté au singulier comme pour exprimer son entité générique) qui garde les animaux. Cet enfant fait intrinsèquement partie d'un ensemble au village ou dans les champs et sa présence, quasiment conventionnelle, est un indicateur des mœurs campagnardes qui lui imposent un travail⁹³². Au village de Rosporden par exemple, le jour du marché donne l'occasion d'évoquer des enfants, parmi les paysans :

Dans la place se promènent des couples de bœufs avec quelque enfant qui les retient par les cornes, ou bien trotte une maigre rosse au milieu de la foule qui s'écarte sans jurer ni se plaindre ; puis on se regarde un instant, la convention se conclut, et l'on s'en retourne chez soi sans s'attarder davantage : en effet le village est éloigné, la lande est grande, le soir arrive, il n'y a personne au logis, la mère est partie dans les tamarins couper des bourrées pour l'hiver, l'enfant est sur la côte à ramasser le varech ou à garder les moutons⁹³³ ;

Par ailleurs, la rédaction de *Par les champs et par les grèves*, titre qui avait été trouvé par Flaubert, nous apprend beaucoup sur les différences de regard posé sur les enfants entre Du Camp, qui rédige les chapitres pairs de l'œuvre, et Flaubert, qui rédige les chapitres impairs. La façon dont Du Camp traite les enfants-gardiens n'a rien de commun avec celle de Flaubert. Sous sa plume, nous trouvons par exemple, dans le chapitre VIII de l'œuvre, un passage fort révélateur :

Nous fîmes halte auprès d'une hutte qui doit servir d'affût aux chasseurs, lorsque le vent du Nord emporte les canards sauvages sur son souffle glacé. Nous nous assîmes à l'abri, derrière elle, et tout en fumant nous vîmes une grande masse sombre qui remuait à quelque distance. C'étaient des moutons noirs que gardait un enfant en haillons. Ils allaient, poussant tristement leurs pieds devant eux, tournant le dos au vent, et broutant une herbe sèche et maigre que brûle l'air de la mer, sur cette terre avare. Quelques-uns passèrent par-dessus une haie, l'enfant s'élança, criant des mots dans sa langue inconnue, armé d'un bâton et chassant devant lui ses brebis effrayées ; elles se ruèrent les unes contre les autres, se heurtèrent, fuyant avec ce mouvement saccadé de la tête qui leur est propre, s'arrêtèrent brusquement, restèrent quelques instants immobiles, le museau levé, et puis se remirent tranquillement à paître, pendant que l'enfant

⁹³² Les enfants dans les campagnes étaient très tôt mis au travail, le gardiennage des troupeaux étant une des tâches qui leur étaient principalement réservées. Ceux des villes n'étaient pas épargnés, puisqu'ils étaient placés en apprentissage chez des artisans, ou au cours du XIX^e siècle, pour les plus pauvres d'entre eux, allaient travailler à l'usine, à la mine ou dans les filatures. C'est le triste sort de la petite Berthe par exemple.

⁹³³ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.133.

s'asseyait sur le bord d'un fossé, et polissait une baguette avec son couteau. C'était avec les oiseaux les seuls êtres vivants que nous avons vus depuis notre départ de Penmarc'h⁹³⁴.

Selon Du Camp, l'enfant vocifère dans une langue sans musicalité, chasse plutôt qu'il ne garde, provoquant la fuite et l'effroi, la panique et le désordre ; le journaliste le voit comme un guerrier « armé d'un bâton », d'une baguette, d'un couteau. S'il est question d'oiseaux dans le passage, cet enfant-là ne grimpe pas pour accéder aux nids, mais se rend responsable de la dysharmonie du troupeau quand il s'élanche pour empêcher les brebis d'accéder, par-dessus la haie, à une herbe sans doute plus abondante, et s'assoit « sur le bord d'un fossé ». En général, le regard que porte Du Camp sur les petits enfants bretons reste sans tendresse, sans compassion ni admiration. Plus loin dans le chapitre qui nous occupe, il voit encore « des enfants en guenilles [qui] grouillent sur les portes⁹³⁵ », expression fortement dépréciative puisque les enfants sont vus tels des larves ou des vermines agitées en un mouvement confus. Encore plus loin, il évoque un autre enfant qui garde des moutons noirs dans la plaine : « il s'approcha de nous, et nous montra son bras terminé par un hideux moignon⁹³⁶ » écrit Du Camp. Or, de cet enfant, Flaubert fait un tout autre portrait, dont nous avons la mention dans le « Carnet de Bretagne » rédigé au fur et à mesure du voyage. Non seulement Flaubert ne porte aucun jugement négatif sur le petit gardien (il n'est pas question d'un « hideux moignon »), mais il a même un regard d'une singulière bienveillance sur le petit breton, voire de reconnaissance, puisque cet enfant est aussi un guide aidant avec son unique bras :

Enfant manchot de naissance qui nous demande l'aumône ; il nous suit ; un douanier lui explique d'être notre guide ; muet, il nous précède. Ciel bleu, cormorans. Nous allons par le côté droit, trou satanique. Bouleversements, replis, indescriptible couleur des roches sous-marines. L'homme n'est pas fait pour vivre là, pour supporter la nature à haute-dose. Ce n'est pas un rocher mais une agglomération de rochers, la terre a poussé entre. Herbe courte et glissante, la roche devient de plus en plus sèche. La crête aigüe s'abaisse vers la pointe. Nous revenons par le versant gauche ; la porte est moins à pic et la vigueur du précipice est un peu atténuée par la dégradation des roches qui le garnissent. L'enfant est obligé de mettre son bras pour que je passe dessus⁹³⁷.

⁹³⁴ *Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.161.

⁹³⁵ *Ibid.*p.167.

⁹³⁶ *Ibid.*p.168.

⁹³⁷ *Carnet de Bretagne, Appendices, O.C.II*, p.302-303. Plus loin encore, dans le même chapitre, Du Camp fait la description sans compassion d'un mendiant : « Nous nous retournâmes et nous vîmes un enfant qui nous demandait l'aumône. Nous ne pouvons distinguer s'il est fille ou garçon, car son vêtement est un assemblage de trous et de languettes d'étoffes disparates qui n'ont plus que la teinte uniforme de la crasse et de la vétusté. Il marche en se secouant et en frottant ses épaules contre ses guenilles ; il ne tend pas la main comme les autres mendiants, car ses dix doigts disparus sous ses cheveux noirs, hérissés et longs, grattent sa tête pouilleuse ; la vermine le mange tout vivant ; les puces le rongent, les poux le dévorent ; si l'on écoutait bien, on les entendrait grouiller ; mais nous n'en eûmes pas le temps, car notre conducteur avait déjà repris son fouet. » (*Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.171.) Sous la plume de Du Camp, les enfants mendiants qui gardent les troupeaux sont condamnés sans

L'enfant, devenu coéquipier dans l'escalade et la descente des rochers, mettant son bras pour assurer Flaubert dans une nature plutôt hostile, est donc investi du beau rôle de protecteur de l'adulte, dont l'œil sera toujours attiré par les petits gardiens auxquels il accorde son attention. Par exemple, dans le carnet consacré à l'Orient, une petite note nous indique qu'aux pyramides de Sakkarah :

La terre est trouée et mamelonnée par les puits – on monte et descend – il serait dangereux de galoper dans cette plaine tant elle est effondrée. Des chameaux passent au milieu avec un enfant noir les conduisant⁹³⁸.

Nous y trouvons encore la présence d'un garçon « fileur », parque masculine ou nouvelle Ariane qui montre les proies aux chasseurs, puis un gardien et un grimpeur apparaissent aussi au village de Kafr el Ayat, l'écriture de Flaubert réunissant dans le même passage les motifs de la guidance, de l'escalade, et de l'oiseau déniché :

Le soir nous mettons pied à terre et nous allons à vingt minutes de là chasser des tourterelles dans un bois de palmiers qui entoure un village. Jeune garçon en turban blanc qui nous suit et nous indique les oiseaux sur les branches tout en filant un fuseau de coton jaunâtre.

Samedi, même mouillage – chasse le matin au même endroit, vent froid – groupe de moutons et de buffles qui passent çà et là entre les palmiers, conduits par un enfant déguenillé ou par une femme ; le vent tord et colle avec furie les vêtements bleus de la fellah – silence – bientôt le village tout entier marche autour de nous et nous accompagne ; un jeune garçon grimpe au haut d'un palmier dénicher une tourterelle qui s'y était accrochée en tombant⁹³⁹.

À Médinet :

Retour à Médinet. Les buffles, les moutons, les chèvres, tout rentre – gamins à califourchon sur des ânes chargés d'herbes, la poussière tourbillonne sous le pied des bêtes⁹⁴⁰.

Alors qu'il est en Asie Mineure, à Aya-Soluk (Éphèse) :

Rencontre de chameaux dans un chemin creux, qui nous barrent le passage – l'enfant qui les conduit, voyant que nous les brutalisons pour passer, hurle de peur, sans doute à l'aspect de nos mines et de nos fusils⁹⁴¹.

appel pour le dégoût qu'ils inspirent. Chez Flaubert, comme nous le verrons dans notre troisième partie, ce sont surtout les enfants bourgeois qui subiront ses sarcasmes.

⁹³⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.632.

⁹³⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.648.

⁹⁴⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.651.

⁹⁴¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.842-843.

En Grèce, c'est un enfant qui s'occupe du cheval de Flaubert :

À Daphni, halte d'une minute pour montrer nos passeports ; un petit garçon de sept à huit ans, en veste et sans culotte, promène mon cheval.

Il n'est pas exclu que nous puissions voir en tous ces enfants-là des petites préfigurations de Félicité dans *Un cœur simple*. En effet, garder les animaux est la fonction première de Félicité, orpheline pauvre :

Son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent, un fermier la recueillit, et l'employa toute petite à garder les vaches dans la campagne⁹⁴².

La proximité que Félicité entretient avec les bêtes, puisqu'elle les garde, va induire une forme de parenté établie entre elle et le monde animal. Du reste, elle boit « à plat ventre dans l'eau des mares » écrit plus loin Flaubert. Il va de soi que se mettre à quatre pattes et s'allonger sur le sol pour boire est un comportement qui relève de toute l'animalité d'une enfant sauvage, dans une nature qu'elle connaît et qu'elle dompte. Sans père ni mère pour faire son éducation, c'est par les animaux que Félicité est instruite :

Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, – les animaux l'avaient instruite⁹⁴³ ;

Qu'a-t-elle appris ? Les modes de reproduction sexuée des animaux, ce qu'elle transpose facilement à l'espèce humaine. Mais comme c'est une gardienne qui sait se garder elle-même, elle conservera sa virginité toute sa vie durant, trouvant des extases par d'autres moyens, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Il n'y a que peu d'enfants dans *Hérodiade*, et toujours aux arrière-plans ou aux lointains, comme ceux que l'on voit dans le paysage proche du palais d'Hérode, le matin même où commence l'action narrée dans le conte :

Les chemins de la montagne commencèrent à se peupler. Des pasteurs piquaient des bœufs, des enfants tiraient des ânes, des palefreniers conduisaient des chevaux⁹⁴⁴.

Cette image tranquille d'enfants que Flaubert associe aux ânes (pour la simplicité et l'innocence de cet animal qui conduit le Christ lors de son entrée à Jérusalem) achève la promenade dans la galerie de tableaux d'enfants gardiens. Mais bien d'autres images viennent s'ajouter à cette dernière, puisque nous remarquons chez Flaubert une accumulation insistante de notes descriptives concernant les enfants. Au fil des textes, le lecteur observe une amplification de la

⁹⁴² *Un cœur simple*, O.C.V, p.218-219.

⁹⁴³ *Un cœur simple*, O.C.V, p.219.

⁹⁴⁴ *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p.283.

portée du discours de l'écrivain sur les enfants qui, dans leur grand nombre, génèrent l'impression d'une profusion, par leur omniprésence obsédante. Pour compléter la classification des personnages d'enfants que nous établissons, nous devons donc visiter d'autres galeries et évoquer les figures des guides et des messagers.

2.4.4. Les guides et les messagers.

L'enfant guide est une autre figure mythique chez Flaubert. Si l'on se réfère, par exemple, à la légende biblique de la Genèse et à la tradition rabbinique, le personnage de Lamech issu de la lignée de Caïn devient aveugle et se laisse guider par son fils Tubalcaïn. Dans la mythologie gréco-romaine, c'est Orion, aveugle aussi, qui est guidé par l'enfant Cédalion, lequel conduit le géant vers le soleil levant pour que celui-ci recouvre la vue. Dans l'*Antigone* de Sophocle, c'est un petit garçon qui guide Tirésias et qui lui transmet son interprétation prophétique du chant des oiseaux entendu par le devin. Mais peut-être l'aveugle le plus célèbre et le plus emblématique reste-t-il Homère, guidé par un enfant, comme on le voit par exemple dans l'œuvre du peintre Bouguereau⁹⁴⁵. L'enfant-guide est en tous cas celui qui sait où aller quand l'adulte se perd. On le rencontre dans *La Tentation* : Apollonius de Tyane raconte à Antoine comment, en quittant avec Damis le royaume de Taxilla, chez le roi Phaortes, pour aller chercher des chameaux blancs au bord de l'Indus, il fut conduit par un enfant :

Un jour, un enfant noir portant sur le front une lune brillante et tenant à la main un caducée d'or, accourut vers nous et nous conduisit au collège des sages⁹⁴⁶.

Au-delà de la figure mythique de cet enfant qui, avec son caducée et la lune d'or au front, s'identifie à Hermès, les guides occupent une bonne place dans les expériences de la vie réelle de Flaubert. C'est au prieuré de Savin, lors du voyage que Flaubert fit dans les Pyrénées, que nous trouvons pour la première fois dans ses écrits la présence d'un enfant guide :

À l'entrée du prieuré, il y a des bas-reliefs romans, arrachés au cloître détruit, dont on a formé une sorte de haie ; les feuilles de vignes qui montent le long des fûts de pierre battaient sur les feuilles d'acanthé et

⁹⁴⁵ William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Homère et son guide*, 1874, (Huile sur toile), Milwaukee Art Museum.

⁹⁴⁶ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.403.

sur les oiseaux sculptés dans les chapiteaux écornés ; l'enfant qui nous conduisait et le domestique de la maison, étonnés, nous regardaient⁹⁴⁷.

Des enfants vont donc diriger, conduire et orienter les adultes dans leur itinéraire ou leur quête. Nous les rencontrons pendant le voyage en Bretagne, alors que Du Camp et Flaubert sont en route pour La Roche-Morice :

Jusqu'à LA ROCHE-MORICE, l'Elorn serpente à côté de la route qui contourne la base des collines rocheuses, dont les mamelons inégaux s'avancent dans la vallée. Nous la parcourions au petit trot, dans un cabriolet paisible qu'un enfant conduisait, assis sur le brancard. Son chapeau sans cordons s'envolait au vent, et dans les stations qu'il fallait faire pour descendre le ramasser, nous avions tout le loisir d'admirer le paysage⁹⁴⁸.

Chaque apparition d'enfant-guide va donner lieu à une esquisse de portrait, où sont croqués des détails permettant au lecteur d'imaginer aisément des scènes. Ici, le chapeau qui s'envole devient un accessoire heureusement indocile (belle image d'un libre objet emporté par le vent) lequel permet des pauses contemplatives. Un autre enfant-guide, grimpeur et dénicheur de surcroît, est mentionné dans le carnet de Bretagne. Sur la route entre Mesquer et Herbignac, Flaubert et Du Camp sont conduits par un enfant :

L'enfant qui nous conduisait grimpeait pour dénicher des nids et avec un bâton en faisait tomber la poussière à nos pieds⁹⁴⁹.

Non seulement l'enfant est un guide, mais c'est aussi un grimpeur et dénicheur qui donne une image tonique et tourbillonnante comme la poussière qu'il fait tomber aux pieds des voyageurs.

Lors du voyage en Orient, un tableau que Flaubert consigne dans ses notes montre deux générations d'aveugles ; une enfant guide une adulte, vision à laquelle répond une fillette aveugle aussi, comme la figure rajeunie de l'aïeule, reflétée dans le miroir du temps :

Vieille femme aveugle conduite par une petite fille – petite fille aveugle, toute nue, à qui nous avons donné l'aumône⁹⁵⁰.

Autre tableau, à Sidon :

⁹⁴⁷ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.666.

⁹⁴⁸ *Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.207.

⁹⁴⁹ *Carnet de Bretagne, Appendices, O.C.II*, p.290.

⁹⁵⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.671.

Jardins – silence de la ville en y entrant – un vieillard aveugle en turban vert conduit par un enfant – au milieu des rues est une espèce de rigole carrée pour les chevaux ; on sent l’encens, l’église, une odeur sacerdotale, quelque chose qui fait penser à la fraîcheur des églises en été⁹⁵¹.

Cette rencontre a peut-être inspiré le curieux motif du vieillard aveugle conduit par un enfant, qui est exploité par Flaubert dans *Salammbô*. En effet, dans le chapitre intitulé « Le Serpent », Salammbô apprend par Schahabarim qu’elle a pour mission d’aller chercher le Zaïmph dans la tente de Mathô. Le jour arrive où Salammbô doit partir pour s’acquitter de sa tâche ; il lui faut pratiquer des ablutions et des rites sacrés, accompagnés en musique :

Vers la douzième heure, elle aperçut au fond des sycomores un vieillard aveugle, la main appuyée sur l’épaule d’un enfant qui marchait devant lui, et de l’autre il portait contre sa hanche une espèce de cithare en bois noir. Les eunuques, les esclaves, les femmes avaient été scrupuleusement éloignés ; aucun ne pouvait savoir le mystère qui se préparait⁹⁵².

Le lecteur apprend ensuite que le vieillard est musicien et qu’il joue du kinnor, quant à l’enfant-guide, il joue de la flûte :

Le joueur de kinnor se tenait accroupi derrière la porte, et le jeune garçon, debout, appliquait contre ses lèvres une flûte de roseau⁹⁵³.

Le musicien aveugle et l’enfant (comme l’aède Homère et son guide) constituent un couple typique de l’imaginaire antique, et ce détail, loin de n’être qu’un ornement mineur sur lequel on pourrait ne pas s’arrêter, contribue en définitive à accentuer la force évocatrice du sujet que traite Flaubert. C’est un monde entier qu’il fait renaître de façon précise et méticuleuse.

Même si certaines notes du voyage en Orient ne présentent pas d’autre d’intérêt hors celui de montrer que Du Camp et Flaubert sont souvent conduits par des enfants, comme celle-ci par exemple :

Je monte dans notre sandal⁹⁵⁴ conduit par deux enfants, qui me mènent jusqu’au village de Mahatta où doit arriver la cange⁹⁵⁵,

d’autres particularités relevées servent de supports poétiques sur lesquels Flaubert peut rêver et développer un modèle esthétique remarquable :

⁹⁵¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.743.

⁹⁵² *Salammbô, O.C.III*, p.728.

⁹⁵³ *Salammbô, O.C.III*, p. 728.

⁹⁵⁴ Petit bateau à voile pour se déplacer sur le Nil.

⁹⁵⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.670.

Je file avec Joseph à Assouan par le désert. Nous sommes armés jusqu'aux dents de peur des hyènes – nos ânes trottinent d'un bon pas ; un jeune garçon de douze ans environ, charmant de grâce et de prestesse, vêtu d'une grande chemise blanche court devant nous en portant une lanterne – le bleu du ciel est tacheté d'étoiles ; ce sont presque des feux ; ça flambe. – Vraie nuit d'Orient ! [...] Nous revenons de suite par les villages au bord des cataractes, nos petits guides ayant peur du désert à cause des bêtes féroces ⁹⁵⁶.

Nous voyons là que Flaubert trouve toujours le moyen de lier les figures de la réalité aux images légendaires ou aux représentations idéalisées des mythes, comme si l'œil de l'écrivain « voyant » était constamment actif dans le but de transcender le réel par une restitution artistique. Le jeune garçon de Philae vêtu de blanc et « portant une lanterne » devient sous sa plume un petit Lucifer ou ange photophore, (souvenir de l'Hespéros grec, le porteur de la lumière du soir ?), dont la « grande chemise blanche » double la lumière qu'il porte : la vision hallucinée nous propulse dans l'univers surnaturel d'un âge mythique auquel le syncrétisme prête une féerie littéraire puisée aussi bien dans les mythes gréco-latins que dans les contes des *Mille et Une Nuits*.

Un autre enfant qui fait office de guide, semble-t-il, est l'objet d'une note à Tripoli :

Nous glissons longtemps dans les rues de Tripoli ; quelques enfants saluent le père Amaya et marchent devant nous, surtout un jeune môme à yeux noirs magnifiques, pâle, nez un peu épaté par le bout, une mèche de cheveux sur la tête, un simple takieh⁹⁵⁷ pour toute coiffure⁹⁵⁸.

Il est toujours question de saisir le détail particulier de chaque enfant vu, si bien que les portraits croqués par Flaubert sont tous originaux, le but étant de faire voir la variété du monde en accordant de l'importance aux singularités des uns et des autres. Jamais un enfant chez Flaubert ne ressemble à un autre, chacun d'eux arborant une caractéristique spéciale. Citons à cet égard un autre exemple d'individualité relevée ; en Grèce, après avoir quitté Thèbes, au sortir du khan sur la route, Flaubert note :

Le lendemain lundi 13 (jour de l'an de l'année grecque), dès qu'on y voit, nous sortons du khan. La neige tombe tassée ; un enfant (Dimitri, le fils de la bonne femme), avec son capuchon sur la tête, gros petit robuste paysan, à l'air bête et à lèvres sensuelles, nous sert de guide jusqu'à la route, nous n'en avons pas été loin hier au soir ; il fallait, comme nous l'avons pensé, laisser le ravin sur la gauche⁹⁵⁹.

Une autre image est croquée par Flaubert dans les notes du voyage en Grèce : cette fois, l'enfant se fait le gardien d'un « troupeau » de femmes : un enfant-homme ? Sur la route d'Agiorgitika :

⁹⁵⁶ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.693.

⁹⁵⁷ Petit bonnet blanc qui moule le crâne.

⁹⁵⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.811.

⁹⁵⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.901.

La route a, de places en places, un petit parapet de pierres sèches. Nous entrons dans les nuages, nous ne voyons rien que le brouillard humide qui nous entoure, il fait froid. Passe à notre droite un troupeau d'une douzaine de femmes en guenilles ; elles n'ont pour compagnon et protecteur qu'un enfant de dix ans, mais leur laideur, et leur saleté surtout, les protègent plus qu'un régiment de dragons⁹⁶⁰.

L'enfant est décrit ici par son âge et sa fonction : « compagnon » et « protecteur » de femmes que protège réellement leur laideur... Qu'importe : l'enfant-guide, c'est celui qui montre la voie, qui ouvre le chemin, qui porte la lumière, qui escorte, accompagne et qui dirige la marche... Est-ce un psychopompe ? Le conducteur d'une âme à sauver ou à perdre ? Un guide ou un passeur ? Ces questions se posent si nous nous intéressons maintenant à un personnage dont nous allons montrer l'étrangeté : il s'agit du jeune garçon qui escorte Charles Bovary pour le guider jusqu'à la ferme des Bertaux. Rappelons les faits : au deuxième chapitre de la première partie du roman, Charles Bovary, officier de santé installé à Tostes, est réveillé en pleine nuit pour aller remettre la jambe cassée du père Rouault. C'est là qu'il va rencontrer Emma.

La nuit était noire. Mme Bovary jeune redoutait les accidents pour son mari. Donc il fut décidé que le valet d'écurie prendrait les devants. Charles partirait trois heures plus tard, au lever de la lune. *On enverrait un gamin à sa rencontre, afin de lui montrer le chemin de la ferme et d'ouvrir les clôtures devant lui*⁹⁶¹.

Vers 4 heures du matin, Charles, bien enveloppé dans son manteau, se mit en route pour les Bertaux⁹⁶².

Suit tout un passage qui décrit le voyage de Charles à moitié endormi, dans la nuit, bercé par le trot de son cheval qui s'arrête devant les trous d'épines, rêvant, se percevant double dans une demi-conscience, et voyant défiler dans un songe des images lugubres : la traversée d'une salle d'opérés par exemple et des taches d'un violet-noir dans la campagne, comme les taches sur la peau d'un malade. Puis :

Comme il passait par Vassonville, il aperçut, au bord d'un fossé, un jeune garçon assis sur l'herbe.

« Êtes-vous le médecin ? » demanda l'enfant.

Et, sur la réponse de Charles, il prit ses sabots à ses mains et se mit à courir devant lui.

L'officier de santé, chemin faisant, comprit aux discours de son guide que M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisés. Il s'était cassé la jambe, la veille au soir, en revenant de *faire les Rois* chez un voisin. Sa femme était morte depuis deux ans. Il n'avait avec lui que sa *demoiselle*, qui l'aidait à tenir la maison.

⁹⁶⁰ *Voyage en Orient, O.C.II, p.924.*

⁹⁶¹ C'est nous qui soulignons.

⁹⁶² *Madame Bovary, O.C.III, p.160.*

Les ornières devinrent plus profondes. On approchait des Bertaux. Le petit gars, se coulant alors par un trou de haie, disparut, puis il revint au bout d'une cour en ouvrant la barrière. Le cheval glissait sur l'herbe mouillée ; Charles se baissait pour passer sous les branches. Les chiens de garde à la niche aboyaient en tirant sur leur chaîne. Quand il entra dans les Bertaux, son cheval eut peur et fit un grand écart⁹⁶³.

Remarquons que c'est l'enfant qui initie le dialogue en questionnant Bovary sur son identité. Il ôte ensuite ses sabots et court certainement pieds nus, comme un petit paysan ordinaire. Bavard, il informe l'officier de santé de l'essentiel du lieu où il ne se trouve pas encore et des causes de l'accident du père Rouault : il dispense donc la connaissance à l'adulte. Dans l'ordre du discours, c'est immédiatement après avoir évoqué la personne d'Emma, la « demoiselle » (et l'on notera que Flaubert souligne le mot, car l'enfant en est le locuteur réel, tout comme pour l'expression « faire les Rois »), que les « ornières [deviennent] plus profondes » : mauvais présage, d'autant plus que le guide disparaît : « Le petit gars, se coulant alors par un trou de haie, disparut, puis il revint au bout d'une cour en ouvrant la barrière ». L'enfant-guide se métamorphose littéralement en matière fluide, insaisissable ; comme du mercure, il se « coule » (n'est-il pas d'ailleurs un Hermès-Mercure qui guide le voyageur ?), il se glisse furtivement dans un trou qui n'est autre qu'un passage secret : enfant proche de l'animal, anguille ou serpent, donc force symbolique chthonienne, il semble appartenir au monde « du dessous » dont il connaît les formes. Flaubert le nomme « le petit gars », cas sujet du mot « garçon » en ancien français, « gars » est un synonyme de « gamin », mais il est enrichi d'une polysémie intéressante : c'est d'abord un terme qui appartient au langage familier, et il peut signifier « garçon solide, fort », « valet », « garçon d'origine modeste », « jeune adulte » ; le personnage, dont on ignore l'âge réel, est en quelque sorte indéfinissable, il reste d'autant plus énigmatique que l'adjectif antéposé « petit » lui confère un sens subjectif : enfant, il reste petit en taille car sa croissance n'est pas terminée, mais il manifeste des qualités physiques et mentales spéciales. En effet, l'aisance et la vivacité de ses mouvements, sa science du terrain, son attente patiente du médecin dans la nuit, son côté sympathique et avenant, en font l'archétype du gamin audacieux et débrouillard qui peut fasciner l'adulte. C'est enfin ce « petit gars » qui détient symboliquement les clefs du domaine des Bertaux puisque c'est lui qui ouvre la barrière et permet à Charles d'entrer dans la cour de la ferme. L'officier de santé est obligé de se faire petit, de se baisser, pour passer sous les branches : l'entrée est malaisée, le lieu dans lequel il pénètre est hostile, les sabots des chevaux dérapent sur le sol glissant, bref, l'enfant-guide lui a fait franchir la frontière d'un monde vénusien, tentateur, où l'attend celle qui va précipiter son

⁹⁶³ *Madame Bovary, O.C.III*, p.160-161.

malheur, sa ruine et sa mort. Ce « petit gars » est-il celui qui conduit Charles en enfer ? Enfant doté de singuliers pouvoirs, petite déité issue de la nuit, étrange démon qui apparaît puis disparaît, agile et souple, féerie en somme, ce guide est peut-être l'allégorie du *fatum*... Nonobstant, c'est un guide qui conduit un aveugle au sens métaphorique du terme, car Charles sera effectivement aveugle face aux aspirations d'Emma, à ses désirs, à ses infidélités ; incapable de bien voir, il ne saura pas se diriger dans l'existence et se laissera conduire par d'autres guides qui le mèneront à sa perte : Homais et Rodolphe seront de ceux-là.

Toujours dans *Madame Bovary*, la troisième partie du roman nous fait voir un autre enfant-guide. C'est à Rouen, Emma retrouve son futur amant, Léon, à la cathédrale. Le jeune clerc est, cette fois, bien décidé à faire d'elle sa maîtresse et le couple sort de l'église. Mais il faut un abri pour les ébats qu'il prévoit. Ce sera un fiacre, et c'est un enfant qui arrange le cours du destin :

Un gamin polissonnait sur le parvis :

« Va me chercher un fiacre ! »

L'enfant partit comme une balle, par la rue des Quatre-Vents, alors ils restèrent seuls quelques minutes, face à face et un peu embarrassés⁹⁶⁴.

Léon pourrait tout aussi bien héler un fiacre qui passerait, comme par hasard, devant la cathédrale à ce moment-là, mais la ficelle romanesque eût paru sans doute un agencement trop grossier pour Flaubert. La présence apparemment innocente de l'enfant (quoi de plus banal, dans une ville au XIX^e siècle, qu'un enfant qui vagabonde aux abords d'une cathédrale ?) confère à la scène une dimension réaliste en même temps qu'elle résonne en écho à la scène où Charles, guidé par l'enfant, entre aux Bertaux. Le fait, pour le gamin, de se trouver justement là, pourrait le rendre beaucoup moins innocent qu'il y paraît ! Ici, un petit Hermès-messager, vif et bondissant « comme une balle », rapide comme le vent, et, du reste, littéralement aspiré par la rue des « Quatre-Vents », semble être doté de qualités surnaturelles : enfant volant, c'est lui qui va chercher et faire venir la « boîte » (comme Flaubert appelle le fiacre dans ses scénarios) dans laquelle vont s'enfermer les deux amants. L'enfant est encore une fois l'agent qui s'entremet afin d'assurer le passage des adultes d'un état à un autre et, tout comme Hermès, intervient pour le « tourment des mortels⁹⁶⁵ »...

⁹⁶⁴ *Madame Bovary*, O.C.III, p.365.

⁹⁶⁵ Voir l'*Hymne à Hermès*, Homère, *Hymnes*, Texte établi et traduit par Jean Humbert, Collection Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1936, p.160.

L'Éducation sentimentale nous propose aussi une figure de guide. Rappelons les faits : Frédéric se rend à Creil, là où est située la fabrique de faïence d'Arnoux, dans l'espoir d'y trouver Marie Arnoux, seule. Mais Arnoux lui a menti sur la vraie position géographique de sa fabrique, laquelle est, en réalité, située à Montataire. Pour y aller, il faut une voiture et il n'y a que celle du « père Pilon » qui pourrait l'y conduire :

Une calèche disloquée, attelée d'un vieux cheval dont les harnais décousus pendaient dans les brancards, stationnait devant le bureau des bagages, solitairement.

Un gamin s'offrit à découvrir « le père Pilon ». Il revint au bout de dix minutes ; le père Pilon déjeunait. Frédéric, n'y tenant plus, partit⁹⁶⁶.

Le gamin se trouve là qui veut rendre service à l'adulte, lequel est accablé de malchance ! Hélas, cet enfant revient bredouille. Souvent chez Flaubert, l'œuvre révèle des mises en réseaux d'éléments ressemblants qui entrent en correspondance les uns avec les autres. Dans ce passage, l'enfant qui se trouve à proximité du héros pour lui venir en aide renvoie fraternellement au gamin qui polissonne sur le parvis de la cathédrale et qui file chercher un fiacre à la demande de Léon dans *Madame Bovary*. Le hasard fait bien les choses avec ces deux enfants dont la présence est utile et signifiante : elle dit quelque chose du caractère de Léon (autoritaire et maître de lui), comme du caractère de Frédéric. Par exemple, nul ordre n'est donné ici par Frédéric, personnage que les circonstances placent souvent dans des situations d'attente qui éprouvent sa patience ; l'initiative d'aller chercher le conducteur de la voiture est prise par l'enfant qui, contrairement à son homologue dépêché par Léon, échoue dans l'accomplissement de sa mission et fait perdre du temps au jeune homme. Serait-ce une facétie supplémentaire de la destinée ? Faut-il toujours que Frédéric soit « pilonné » par les coups du sort dont l'ironie sourd en permanence ?

Ajoutons à ces portraits le gamin qui guide Rosanette à Fontainebleau, dans *L'Éducation sentimentale*. Souvenons-nous : les deux amants ont fui la capitale agitée par l'insurrection. Ils coulent des jours heureux à la campagne, loin de la fureur révolutionnaire, et lors d'une promenade aux abords du château, sur les hauteurs d'Aspremont, Rosanette est épuisée :

Mais, tout au haut, la joie lui revint, en trouvant sous un toit de branchages une manière de cabaret, où l'on vend des bois sculptés. Elle but une bouteille de limonade, s'acheta un bâton de houx ; et, sans donner

⁹⁶⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.332.

un coup d'œil au paysage que l'on découvre du plateau, elle entra dans la Caverne-des-Brigands⁹⁶⁷, précédée d'un gamin portant une torche⁹⁶⁸.

L'enfant photophore tient lieu de guide touristique ici ; le détail est historique, car le site de Fontainebleau était devenu de plus en plus populaire au XIX^e siècle, au point qu'un limonadier s'était installé à la Caverne-des-Brigands dès 1857, pour rafraîchir les promeneurs et s'enrichir par l'occasion. Les gamins s'y proposaient comme guides pour gagner quelques pourboires.

La figure du guide géographe nous conduit à évoquer Paul, qui, dans *Un cœur simple*, se fait le maître de l'adulte par une guidance originale puisqu'elle est exclusivement livresque. En effet, dans le conte, Bourais, ancien avoué, se charge d'apprendre la géographie aux enfants, (discipline fort prisée par Flaubert lui-même qui l'enseignait à sa nièce Caroline, nous l'avons dit), et Paul prend le relais de son maître pour se faire le maître de la servante :

Pour instruire les enfants d'une manière agréable, [Bourais] leur fit cadeau d'une géographie en estampes. Elles représentaient différentes scènes du monde, des anthropophages coiffés de plumes, un singe enlevant une demoiselle⁹⁶⁹, des bédouins dans le désert, une baleine qu'on harponnait, etc.

Paul donna l'explication de ces gravures à Félicité. Ce fut même toute son éducation littéraire⁹⁷⁰.

C'est donc un enfant (le garçon) qui se charge de « guider » Félicité parmi les « scènes du monde » et qui fait l'éducation littéraire de la servante, comme la fille, Virginie, fait son éducation religieuse.

Nous ajouterons enfin à la figure du guide le petit messenger qui se rencontre dans *Bouvard et Pécuchet*, lors de l'épisode de l'incendie des meules. Alertés par le tocsin, Bouvard et Pécuchet ignorent que leurs meules de froment sont en flammes, et c'est un enfant qui les renseigne :

Une angoisse saisit Bouvard et Pécuchet. Ils se levèrent, et impatients d'être renseignés, s'avancèrent tête nue, du côté de Chavignolles.

Une vieille femme passa. Elle ne savait rien. Ils arrêtaient un petit garçon qui répondit : « Je crois que c'est le feu ? » et le tambour continuait à battre, la cloche tintait plus fort⁹⁷¹.

⁹⁶⁷ Célèbre grotte qui, selon la légende, aurait abrité une bande de brigands.

⁹⁶⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.456.

⁹⁶⁹ Rappelle le viol de l'esclave dans *Quidquid volueris*. (Voir dans notre troisième partie, « Les enfants assassinés »)

⁹⁷⁰ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.221.

⁹⁷¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.377.

Bouvard et Pécuchet rencontrent donc deux augures caractérisés par leur âge opposé : une vieille et un enfant. Si l'ancêtre se distingue par son ignorance, l'enfant lui est supérieur, même si sa parole est teintée de doute : il est annonciateur du désastre que Bouvard et Pécuchet vont découvrir. Son présage est exprimé par une phrase dont la forme est ambiguë : modalisée, puisque l'enfant dit « je crois », elle n'est pas interrogative, mais il semble que ce soit une question tout de même puisque Flaubert la termine par un point d'interrogation. L'enfant laisse percevoir son incertitude et sa parole entretient le suspense : c'est le caractère hypothétique de l'incendie qui l'emporte. Mais comme il est très rare que Flaubert donne la parole aux enfants dans ses textes, la voix de celui-ci est assez remarquable : en fait, le point d'interrogation pourrait très bien montrer la mise à distance de l'enfant par rapport à sa propre hypothèse, puisqu'il est face à deux adultes dont l'ignorance l'étonne.

C'est donc par cet étonnement d'enfant que nous concluons notre démonstration. Nous remarquons que la foule des enfants qui jouent, grimpent, gardent, guident et informent est surtout composée de garçons, les rôles des personnages que nous avons distingués étant majoritairement tenus par des garçons. Non pas que les portraits de filles soient totalement absents des types que nous avons définis, mais bien parce que Flaubert réserve à celles-ci d'autres places, selon un parti pris esthétique différent.

2.5. Une esthétique de la misère ou l'alchimie poétique chez Flaubert : une « arabesque en marqueterie ».

2.5.1. Le « *kalokakon* » flaubertien.

La poésie, comme le soleil, met de l'or sur le fumier⁹⁷²

⁹⁷² *Corr. V*, p.839.

Chercher la beauté sous la misère s'apparente à mettre en pratique, par le regard, une théorie selon laquelle, pour reprendre Baudelaire, on peut extraire la « fleur » du « mal » ou transformer la boue en or. Il s'agit aussi, par extension, de pratiquer l'exercice visuel inversé du dieu Yuk, donc partir du principe selon lequel la dysharmonie règne en toute chose, et qu'il y a toujours à voir un contraste grotesque entre deux opposés. Si le personnage de Yuk décèle de façon systématique la laideur sous la beauté, il existe chez Flaubert une esthétique élaborée qui consiste, au prix d'un effort intellectuel et sensible digne du voyant, à savoir trouver la beauté sous la laideur, la maladie, la pauvreté, la mort... Flaubert, nous l'avons vu dans notre première partie, invente ce fameux dieu Yuk qui détruit toujours l'unité des choses en montrant le caractère duel de tout ce qui existe au monde : le principe du retournement peut s'appliquer à tout, car tout peut être troublé, dérangé, dans la mesure où aucune règle n'est capable d'installer la moindre stabilité dans le monde vivant. Si Yuk insinue le comique à l'intérieur du sérieux, il ouvre aussi la voie à la mise en évidence de la beauté au sein même de la laideur, par le perversissement (au sens étymologique du terme, c'est-à-dire du latin *vertere* qui signifie « tourner »). Ainsi la misère pourra-t-elle être transcendée par la beauté. Si Yuk était, dans les œuvres de jeunesse, l'allégorie du *spoudogeloion*⁹⁷³ autrement dit la notion de « serio-comique », nous allons aussi le considérer comme l'allégorie du *kalokakon*, notion que nous construisons à l'imitation du *spoudogeloion* pour désigner, à l'aide des racines grecques, une sorte de mélange du beau et du laid⁹⁷⁴. Flaubert exploite souvent le retournement carnavalesque⁹⁷⁵ dans le regard porté sur le monde : cette attitude consiste à examiner ce que l'on voit selon tous les points de vue possibles ou en tous cas à déceler ce qui peut être beau dans ce qui ne l'est pas, ou à s'émerveiller de ce qui peut être odieusement dysharmonique ou

⁹⁷³ Pour la notion de « *spoudogeloion* » terme grec francisé, qui désigne le mélange de sérieux et de comique, nous empruntons la définition à Marie-Odile Fontaine, (la littérature scientifique propose aussi la forme *spoudaiogeloion*) : « Le terme issu du grec par lequel on désigne un ouvrage serio-comique, *spoudogeloion*, prend ainsi un sens différent selon qu'il qualifie une comédie (le sérieux y est détourné au service du rire), un dialogue philosophique (le rire y est subordonné au sérieux), ou une saynète philosophique, où le sérieux risible est au service d'un rire à prendre au sérieux, un sérieux dont il faut rire, alors même qu'une production rhétorique devrait plutôt susciter de l'admiration pour le savoir-faire de l'orateur [...] ». Marie-Odile Fontaine, *Voltaire à la Lumière de Lucien*, Thèse de Doctorat dirigée par François Bessire, Université de Rouen, Normandie Université, décembre 2016, p.292-293.

⁹⁷⁴ Nous formons ce terme, à l'imitation des anciennes expressions idiomatiques grecques qui désignent plus aisément certaines notions riches de sens, en usant des racines grecques « *καλός* » (« *kalos* » : beau) et « *κακός* » (« *kakos* » : mauvais, laid). La notion de « *Kalokakon* » chez Flaubert illustrerait le perpétuel renversement des valeurs, renversement qui aboutirait à l'impossibilité d'installer de façon stable et définitive la moindre conviction ou le moindre jugement assuré.

⁹⁷⁵ Ce principe du retournement carnavalesque a été bien montré par Jean-Marie Privat, dans son ouvrage *Bovary Charivari, Essai d'Ethnocritique*, CNRS éditions, Paris, 1994.

offensant pour l'œil. C'est probablement grâce aux œuvres de Lucien⁹⁷⁶ que Flaubert s'initie à la pratique systématique du renversement des valeurs. Il poursuit ce principe en inventant une alchimie poétique cynique pour regarder, comprendre et raconter le monde sans rien concéder, ni perdre de vue son propre ridicule. Après tout, le pensum du professeur imposé à Charles Bovary lors de son premier jour au collège n'est-il pas « *ridiculus sum* », comme pour rappeler à chacun qu'il peut être un sujet de nature à provoquer le rire ou la moquerie ? Puisque l'existence, selon Flaubert, n'est qu'une bouffonnerie grinçante, un poète doit être capable de déconstruire une apparente harmonie ou de la construire quand une disparité singulière s'offre à ses yeux, y compris quand il s'agit aussi de porter un regard réflexif sur soi-même :

Le grotesque triste a pour moi un charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire mais rêver longuement. Je le saisis bien partout où il se trouve et comme je le porte en moi ainsi que tout le monde voilà pourquoi j'aime à m'analyser. C'est une étude qui m'amuse. Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux ; quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire. [...] Moi je suis une *arabesque en marqueterie*⁹⁷⁷, il y a des morceaux d'ivoire, d'or et de fer. Il y en a de carton peint. Il y en a de diamant. Il y en a de fer-blanc⁹⁷⁸.

Le grotesque est donc « une notion quasiment métaphysique qui caractérise la vie, et la dualité de toute chose. [...] et qui donnerait] au rire flaubertien sa particularité⁹⁷⁹. » Aussi, dans cette métaphysique qui consiste à examiner l'aspect double des choses, les enfants tristes ou pauvres, les mendiants, les bohémiens, ceux qui incarnent, en même temps que la misère, une forme de contestation d'un ordre bourgeois ou tout du moins social, sont-ils transfigurés pour se parer d'un éclat surprenant. Leur condition pitoyable, qui associe la marginalité à la pleine liberté, fait l'objet d'une attention de la part de Flaubert, et ce n'est pas sans un pur plaisir esthétique

⁹⁷⁶ Flaubert traduit Lucien alors qu'il est au collège (ce sont les œuvres de cet auteur qui servent de version de grec ancien dans les manuels scolaires), et ne cessera jamais de le lire. Il adresse à Maxime Du Camp, de Croisset, le 26 juin 1852, alors qu'il travaille à l'écriture de *Madame Bovary*, une lettre dans laquelle il explique pourquoi il renonce à la gloire d'être un auteur bien en vue à Paris, où dit-il, « les lauriers qu'on s'y arrache sont un peu couverts de merde, convenons-en » (encore un exemple de retournement à la manière de Yuk), et se justifie ainsi : « Quant à déplorer si amèrement ma vie neutralisante, c'est reprocher à un cordonnier de faire des bottes, à un forgeron de battre son fer, à un artiste de vivre dans son atelier. Comme je travaille de 1 heure de l'après-midi à 1 heure de l'après-midi *tous les jours* (sauf de 6 à 8), je ne vois guère à quoi employer le temps qui me reste. Si j'habitais en réalité la province, ou la campagne, me livrant à l'exercice du domino, ou à la culture des melons, je concevrais le reproche. Mais si je m'abrutis, c'est Lucien, Shakespeare et écrire un roman qui en sont la cause. » (*Corr. II*, p.115.)

⁹⁷⁷ C'est nous qui soulignons.

⁹⁷⁸ *Corr. I*, p.307-308.

⁹⁷⁹ Gisèle Séginger, Article « grotesque », *Dictionnaire Flaubert* sous la direction de Gisèle Séginger, collection Champion Classiques, série « Références et dictionnaires », Honoré Champion, Paris, 2017, p.672.

qu'il va rendre compte, par exemple, de la présence des enfants malheureux dans la mélancolie des paysages. Une très courte phrase relevée dans *Voyage en Orient* illustre cette alliance de la beauté à la maladie et à la mort. Ainsi, à Tyr :

Quelques méchants bazars, un silence de peste et de mort ; çà et là un enfant magnifique⁹⁸⁰.

Le même principe s'observe dans les notes que prend Flaubert à Kotomoula, en Grèce. Des femmes chantent en chœur en dansant sur une place du village, et s'arrêtent pour voir passer les voyageurs. Flaubert remarque un

petit enfant avec un bonnet de drap brodé, couvert de piastres d'or, avec des gales lie-de-vin sur le visage⁹⁸¹.

Nous ne pouvons que nous souvenir du premier texte⁹⁸² écrit par Flaubert pour l'offrir à sa mère le jour de sa fête : *Louis XIII*⁹⁸³, où apparaissait le malheureux fils du maréchal d'Ancre, éperdu dans sa fuite car mis à la porte du palais, mais nonobstant « couvert de broderie », détail inventé, nous le rappelons, par Flaubert lui-même. Il semble bien que « l'enfant-plume » ait développé en lui, très tôt, le goût du *Kalokakon* afin d'exploiter ses multiples possibles pour la création littéraire.

2.5.2. Beauté des mendiants aux pieds nus dans la poussière.

Les figures d'enfants pauvres apparaissent majoritairement dans la littérature après 1850 : nombreux sont les miséreux et les mendiants, garçons des rues chargés de revendications sociales et politiques, dont le type de Gavroche des *Misérables* de Victor Hugo est sans doute le plus célèbre. Nous trouvons ces types d'enfants indigents chez Flaubert qui leur donne des caractères de beauté, qualité esthétique qu'il sait voir dans les figures d'enfants réels rencontrés au cours de ses voyages. Prenons par exemple un extrait du récit de son séjour dans le sud de la France. Du 22 août au 1^{er} novembre 1840, Flaubert, qui vient d'obtenir son baccalauréat, parcourt les Pyrénées et la Corse en compagnie du docteur Cloquet, un ami de son père, et

⁹⁸⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.744.

⁹⁸¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.885.

⁹⁸² Premier texte écrit selon l'état des connaissances actuelles, mais il est possible que des manuscrits antérieurs aient existé et aient été détruits. (Voir notre introduction générale)

⁹⁸³ *Louis XIII, ODJ*, p.3.

achève la rédaction de son journal de voyage à son retour à Rouen. Il est frappé, à Montbazou, par trois petites mendiante, au point qu'il annonce que c'est son seul souvenir pour cette partie du voyage : imprimée dans la mémoire, la vision a fait naître une forte impression. Il s'agit de fillette pauvres qui mendient au bord du chemin :

Du reste rien d'original, rien de coloré, une platitude toute française jusqu'à Tours. Je me rappelle seulement trois petite filles qui m'ont demandé l'aumône à Montbazou, le premier relais en sortant de cette ville ; l'aînée surtout, qui avait dix ans à peine, m'a donné la première idée du Midi : pieds nus, elle courait dans la poussière en suivant la portière ; sa voix, qui répétait en *crescendo* « la charité ! la charité ! la charité ! », avait quelque chose de nasillard et de glapissant ; des cheveux noirs et collés de sueur, un teint de bistre, des dents blanches qui se sont montrées à moi dans un éclat de rire enfantin quand la voiture est partie au galop. Charmante peinture de farce enfantine et de grâce naïve, perdue au milieu de la grande route et que m'a valu l'appât prolongé d'une pièce de deux sous⁹⁸⁴.

Trois fillette – trois grâces – surgissent hors de la terne « platitude » : seule image résurgente digne d'être rapportée. Pourquoi ? Ce que le jeune bachelier remarque, c'est la plus grande des filles, qu'il appelle « l'aînée », pour laquelle il suggère d'ailleurs un âge (une dizaine d'années), et qui lui fait un don par sa seule présence dans le tableau : l'idée du Midi. La fillette est devenue, sous les yeux de Flaubert, un archétype signalant une région géographique. Nous pourrions la considérer comme une allégorie du « Midi », une petite déesse aux attributs que Flaubert juge symboliques de cette région chaude : les pieds nus dans la poussière, les cheveux noirs, le teint de bistre⁹⁸⁵ et les dents blanches. En très peu de mots, il fait part de sensations tactiles, visuelles et auditives qui se combinent : nudité des pieds et poussière, plus que de signaler la pauvreté, renvoient ici à des sensations de chaleur (le Midi le permet). Des pieds, il passe à la voix, qui stimule l'audition ; cette voix d'enfant a les caractéristiques d'un cri animal : elle rappelle à la fois le nasillement du canard, et le glapissement du renard. Placée « dans le nez », elle a quelque chose d'un oiseau (nous préférons imaginer le canard sauvage) et les petits cris en « crescendo » font songer aux aboiements aigus du renard. La petite mendiant arbore donc les qualités des animaux qui évoluent dans des milieux à la fois aériens et aquatiques (le canard) et terrestres (le renard). Toute animale, libre et farouche, elle a ce pouvoir de fascination qui plaît tant à Flaubert : la fraternité partagée avec le monde des bêtes dans la campagne que magnifie un tempérament instinctif, en harmonie avec la nature. Cette fillette, « panique » dans son essence, devient, en ce qu'elle est aussi l'allégorie du midi idéalement baigné de soleil, une figure symbolique de la vie heureuse. Du reste, la petite mendiant offre à Flaubert son « rire

⁹⁸⁴ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.649.

⁹⁸⁵ Cheveux noirs et peau brune sont des critères esthétiques de beauté féminine chez Flaubert : aussi Emma et Marie Arnoux sont-elles pourvues de ces qualités.

enfantin » et les dents blanches qui se découvrent pour faire entendre l'éclat de rire entrent en contraste oxymorique avec le teint de bistre de la peau : voilà une manifestation de la beauté pure malgré la misère.

Nous pourrions penser qu'il est cruel de la part de Flaubert de faire courir ainsi la petite mendicante dans la poussière, presque accrochée à la portière de la voiture, et appâtée par la pièce de deux sous (si le récit est vrai). Il n'empêche que dans l'événement littérisé, la fillette ne souffre pas, bien au contraire. En outre, si nous nous amusons à voir dans ces notes de voyage une réécriture totalement burlesque de la scène du pauvre du *Don Juan* de Molière, nous devons aussi y déceler la propension de Flaubert à fixer des tableaux mouvants esthétiquement construits, comme nous l'avons démontré dans l'analyse du jeu de Berthe sur la meule de foin. D'ailleurs, l'écrivain qualifie le tableau qu'il a vu et qu'il recrée poétiquement de « charmante peinture de farce enfantine et de grâce naïve, perdue au milieu de la grande route » : c'est un mouvement de course qu'il veut paradoxalement stabiliser par l'écriture, laquelle doit rendre compte du mouvement. La « farce » n'est que le jeu théâtralisé par les complices d'un instant que sont le jeune adulte Gustave et la fillette courant après son aumône en riant : la farce est celle de deux acteurs en parfaite connivence. De plus, l'œil « cinématographique » de Flaubert enregistre la course de la fillette depuis la fenêtre de la portière de sa voiture comme pour éterniser ce franchissement de la « porte du Midi », passage permis par l'enfant fulgurante, qui acquiert là sa valeur propre, en sa qualité d'intercesseur entre le Nord et le Sud. Surtout, la mendicante transcende sa misère par le rire⁹⁸⁶ et traduit sa liberté essentielle dans une joie de vivre inaltérable : elle domine l'adulte parce qu'elle sait trouver la gaîté dans la misère. Finalement, on pourrait dire que son rire est la manifestation de sa superbe indifférence à sa condition et de son mépris de la souffrance, comme si elle ne faisait que s'en éloigner en jouant. La fillette semble heureuse : elle est porteuse d'une vérité qui n'échappe pas à Flaubert. L'enfant mendiant est « horatien », il vit le temps dans son immédiateté, et jouit du présent en philosophe.

À la façon dont, au XVII^e siècle, Caravage s'intéressa aux figures de pauvres, suivis ensuite par les peintres comme Valentin de Boulogne, Le Nain, Murillo, ou Ribera, forts de cette vogue initiée par saint Vincent de Paul et les fondateurs d'institutions pour assister les orphelins pauvres, Flaubert trouve dans les miséreux des motifs esthétiques, souriants souvent, et traités en modèle de joie de vivre ; et cela ne l'empêche nullement de poser un regard sensible

⁹⁸⁶ C'est encore une autre figure de l'enfant philosophe qui peut rire de tout, enfant nietzschéen qui exprime de tout son être le « oui » de Zarathoustra.

et souvent attendri sur les pauvres qu'il gratifie d'aumônes. Par exemple, au cours du même voyage, il aborde le village de Maddalena et voit des mendiants espagnols :

Devant l'église, il y a une petite fontaine dont les pierres sont disjointes, l'eau tombe goutte à goutte ; une petite fille et une vieille femme rousse attendaient, toutes deux assises sur le bord, que leur cruche fût remplie. L'église est basse, fraîche et sombre ; il y fait presque nuit, nous nous sommes reposés sur de vieux bancs en chêne, la lampe de l'autel remuait agitée par le vent qui venait de la porte. Je n'oublierai pas le cortège d'enfants qui m'a entouré sur le rivage, alléché par l'espoir des aumônes ; les plus jeunes étaient les plus hardis, les aînés se tenaient au second rang, ordre qu'ils n'ont pas observé quand ma pluie de sous espagnols est tombée sur eux. Ils étaient tous en guenilles, tous timides et beaux, tous attendaient l'argent en silence et ils se sont rués dessus quand il est venu⁹⁸⁷.

Non, Flaubert n'oublie pas le cortège d'enfants, tant il accorde de places à ces filles et garçons qui peuplent le monde dans l'univers du texte ! Et encore une fois nous voyons les qualificatifs s'opposer dans leur charge sémantique : les mendiants sont ici « tous timides et beaux », modalité significative du *kalokakon* .

Autre figure, et non des moindres, est celle de la petite vendeuse de fraises de Daoulas. Au chapitre IX de *Par les champs et par les grèves*, Flaubert écrit :

Un pavé à pointes aiguës sonna sous nos pas ; une rue se dressa devant nous : nous étions à DAOULAS. Il faisait encore assez clair pour distinguer à une des maisons une enseigne carrée, pendue à sa barre de fer, scellée dans la muraille ; sans enseigne d'ailleurs nous aurions bien reconnu l'auberge, les maisons ayant ainsi que les hommes leur métier écrit sur la figure. Donc nous entrâmes, fort affamés et demandant surtout qu'on ne nous fit pas languir.

Pendant que nous étions assis sur la porte à attendre notre dîner, une petite fille en guenilles est entrée dans l'auberge avec une corbeille de fraises qu'elle portait sur sa tête. Elle en est sortie bientôt, tenant à la place un gros pain qu'elle portait de ses deux mains ; elle s'enfuyait avec la vivacité d'un chat, en poussant des cris aigus. Ses cheveux d'enfant, hérissés, gris de poussière, se levaient dans le vent autour de sa figure maigre, et ses petits pieds nus, frappant d'aplomb la terre, disparaissaient, en courant, sous les lambeaux déchiquetés qui lui battaient les genoux.

Après notre repas qui, outre l'inévitable omelette et le veau fatal, se composa en grande partie des fraises de la petite fille, nous montâmes dans nos appartements⁹⁸⁸.

Maxime et Gustave sont affamés, ils entrent dans une auberge, et l'enfant, petite fée que la providence envoie, apparaît avec un panier de fraises : sensuels fruits rouges qu'elle porte sur sa tête selon les coutumes les plus ancestrales. La fillette a beau être en guenilles, elle s'impose

⁹⁸⁷ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.662-663.

⁹⁸⁸ *Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.185-186.

comme une petite Pomone dont les fruits serviront au dîner des deux voyageurs. Flaubert établit à nouveau un rapport entre l'enfant et l'animal : la porteuse de fraises de Daoulas est vive comme un chat que l'on ne peut apprivoiser, et d'ailleurs ses cheveux sont hérissés, tels les poils d'une bête craintive que la vue saisit dans un mouvement de fuite. Elle disparaît dans un nuage de poussière grise qui donne sa couleur aux cheveux, dans le vent, sauvage, libre, dans toute l'énergie de sa force, malgré sa misère : les lambeaux déchiquetés des vêtements n'empêchent nullement l'aplomb des petits pieds nus qui frappent la terre.

L'alliance de la beauté et de la négligente pauvreté est remarquée encore lors du voyage en Orient, où Flaubert note, à Jérusalem, le 11 août 1850 :

Il y a, comme à Tyr, à Sidon, à Jaffa, sur toute la côte, des enfants à belle tête, les petites filles surtout, avec leurs figures pâles entourées de cheveux noirs mal peignés⁹⁸⁹–

Beauté d'une mendiante, aperçue d'abord avec une foule de mendiants lors de l'arrivée au Saint-Sépulcre, et retrouvée quelques temps après :

Nous retrouvons notre petite mendiante blonde que nous avons déjà vue sur la place du Saint-Sépulcre ⁹⁹⁰;

Autre version déclinée du *Kalokakon* flaubertien dans l'association des beautés de l'Italie avec un « essaim » de mendiants, auquel il adjoint le mot « enfants » :

Avant d'arriver et en sortant, la grande route est plantée de lauriers-roses, cactus et palmiers. Essaims de mendiants ; enfants – promenade que j'ai faite au bord de la mer, sur le grand chemin, oliviers et montagnes à gauche⁹⁹¹.

Plus loin, lors du même voyage, Flaubert longe la corniche, puis suit les courbes de la montagne :

Quand on passe dans les villes, des enfants vous suivent et font la roue, mendiants. – Le Turc – cris, joie italienne qui comme un galon d'or scintille à travers cette misère. On se sent à l'aise, on respire bien. Puis la ville une fois passée, tout redevient calme – femmes et enfants pieds nus, énormes fardeaux qu'elles portent sur la tête. – Leur démarche, des hanches ⁹⁹².

Les mendiants qui font la roue sont peut-être ceux que nous retrouverons, sous les yeux de Frédéric, dans *L'Éducation sentimentale*, tant les enfants vus au cours des voyages inspirent ceux des œuvres de fiction. Par exemple, dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 cette fois, quand Jules est abandonné par Lucinde, une comédienne du théâtre de la ville de province où

⁹⁸⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.753.

⁹⁹⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.765.

⁹⁹¹ *Voyage en Italie*, p.1094.

⁹⁹² *Voyage en Italie*, p.1094.

il vit, et dont il était tombé follement amoureux, il écrit à son ami Henry pour dire son immense désespoir et faire état de son désir de suicide. Il raconte :

Je suis redescendu dans la vallée, j'ai repassé lentement dans ce village que j'avais traversé en courant, je me suis accoudé sur le parapet du pont pour voir l'eau tourbillonner sous l'arche et emporter les brins d'herbe qu'elle arrachait des bords.

La mousse montait le long du mur et courait vers moi pour me prendre ; le torrent hurlait, et m'appelait à lui. Oh ! que n'étais-je une de ces gouttes d'eau qui se roulaient avec furie et qui s'anéantissaient aussitôt dans la vapeur de leur colère !

« La charité, la charité⁹⁹³ ! » murmura à mes oreilles une petite fille en guenilles qui marchait pieds nus dans la poussière et me tendait la main avec un visage souriant. « Va-t'en, va-t'en ! » lui criai-je de toute ma force. Car l'envie m'avait pris de suite de la perdre avec moi dans mon vertige ; – d'entendre ses cris de détresse, de la voir se déchirer avec les flots contre les murs glissants où ruisselaient la rivière. Et je m'enfuis comme si je l'avais tuée⁹⁹⁴.

Alors qu'il subit l'attraction du néant⁹⁹⁵, Jules est sauvé par une petite mendicante qui le rappelle à la vie par sa voix et son insistance : qui est cette enfant qui demande l'aumône et qui sauve l'adulte du suicide ? Comme un double de Jules lui-même, elle n'est peut-être que la manifestation incarnée du désespoir du jeune homme délaissé. Aussi Jules cède-t-il à une colère telle qu'il pourrait tuer la fillette, dont il imagine le corps se déchirer dans leur chute commune, l'infanticide étant une réponse extrême à l'insupportable état de frustration inhérent à la condition humaine. Le réel devient souvent métaphorique chez Flaubert, il nous transporte dans un domaine symbolique, et l'adulte peut toujours se demander quelle est la part en lui qui abrite l'enfant mendiant marchant pieds nus dans la poussière, comptant vainement sur la charité, et que l'on chasse sans ménagement, comme on se débarrasse de ce qui gêne.

L'enfant mendiant n'est-il là que pour représenter l'image d'une perpétuelle recherche de bonheur illusoire ? Quoi qu'il en soit, voir une mendicante peut servir de déclencheur à une confession intime. Dans *L'Éducation sentimentale* de 1869 par exemple, lors de la promenade à Fontainebleau, alors que Rosanette raconte sa vie à Frédéric, une petite paysanne se présente et éblouit par sa beauté :

En bas, sur le bord de la route, une petite fille, nu-pieds dans la poussière, faisait paître une vache. Dès qu'elle les aperçut, elle vint leur demander l'aumône ; et, tenant d'une main son jupon en lambeaux, elle

⁹⁹³ Ces paroles nous rappellent celles de la petite mendicante qui court derrière la voiture de Flaubert lors du voyage dans les Pyrénées. Voir *Pyrénées-Corse*, *ODJ*, p.649.

⁹⁹⁴ *L'Éducation sentimentale* (1845), *ODJ*, p.926.

⁹⁹⁵ Attraction commune à Emma quand elle est abandonnée par Rodolphe et qu'elle est prête à se laisser tomber dans le vide par la fenêtre du grenier, et à Frédéric lorsqu'il envisage de se jeter dans la Seine.

grattait de l'autre ses cheveux noirs qui entouraient, comme une perruque à la Louis XIV, toute sa tête brune, illuminée par des yeux splendides.

- Elle sera bien jolie plus tard, dit Frédéric.
- Quelle chance pour elle si elle n'a pas de mère ! reprit Rosanette.
- Hein ? comment ?
- Mais oui ; moi, sans la mienne...

Elle soupira, et se mit à parler de son enfance⁹⁹⁶.

La petite fille de Fontainebleau combine plusieurs traits déjà aperçus : mendicante, elle a les pieds nus dans la poussière, gardienne, elle apparaît à proximité d'un animal. Elle porte des lambeaux de vêtements, et sa chevelure est probablement envahie de poux, puisqu'elle gratte ses cheveux noirs. Cependant, comme pour répondre à la règle du *kalokakon*, elle arbore des « yeux splendides » qui illuminent son visage, et malgré sa misère, présente aristocratiquement sa chevelure comme « une perruque à la Louis XIV ». En outre, cette petite fille dont Frédéric prédit la beauté future, vient rappeler à Rosanette son enfance puisqu'elle représente à la fois la grande pauvreté et la beauté, deux qualités caractéristiques de Rosanette. Après tout, Rosanette et la fillette ne sont peut-être qu'une seule et même personne : l'adulte et l'enfant sont réunies au point où s'abolit le temps chronologique et où passé et présent se superposent. L'allusion à Louis XIV et à sa perruque est d'ailleurs une sorte d'évocation lointaine (un rappel en même temps qu'une prédiction : confusion paradoxale d'un continuum temporel⁹⁹⁷...) du costume porté par Rosanette quand Frédéric la voit pour la première fois. Elle porte l'uniforme du dragon de Louis XV, uniforme assez proche dans son aspect de celui du dragon de Louis XIV. La petite mendicante de Fontainebleau est peut-être promise au luxe éblouissant des fêtes parisiennes données chez les courtisanes, à condition qu'elle suive le même chemin que Rosanette.

⁹⁹⁶ *L'Education sentimentale*, p.461. Nous commenterons la réaction de Rosanette dans notre troisième partie : « Rosanette vendue, Mélie violée ».

⁹⁹⁷ Nous songeons à ce qu'écrit Flaubert dans une lettre à Louise Colet, le 4 septembre 1852 : « Que ne vivais-je au moins sous Louis XIV, avec une grande perruque [...] ! » (*Corr.II*, p.152.).

2.5.3. Beauté des saltimbanques, des bohémiens, des pauvres et des déshérités.

Le bohémien, l'acrobate ou le bateleur de foire, le saltimbanque ou le chanteur de rue ont toujours exercé une attraction irrésistible sur Flaubert qui reconnaît en ces comédiens ambulants sa propre nature, comme l'atteste ce qu'il écrit à Louise Colet, dans la nuit du 6 au 7 août 1846 :

Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque. J'ai eu dans mon enfance et ma jeunesse un amour effréné des planches. J'aurais été peut-être un grand acteur si le ciel m'avait fait naître plus pauvre⁹⁹⁸.

Cet « amour effréné des planches » était nourri par les séances de théâtre qu'il organisait avec sa jeune sœur et son ami Ernest, dans la salle de billard de l'Hôtel-Dieu de Rouen, et par les spectacles auxquels il assistait lors des foires et par les sorties au théâtre.

En voyage, son œil est attiré par les baladins, et nous nous en doutons, par les enfants itinérants, susceptibles de lui procurer un enchantement. Par exemple, il évoque un enfant des rues, orphelin rencontré sur le bateau en descendant le Rhône, durant le voyage en Italie fait en famille suite au mariage de sa sœur Caroline (avril et mai 1845). Flaubert consigne brièvement, dans un style télégraphique propre aux notes de voyage, ceci :

L'orphelin, sa chanson sur les femmes avec le refrain : « Ça ne se peut pas⁹⁹⁹ » ; expression sérieuse sans tristesse¹⁰⁰⁰.

Nous ne saurons pas l'âge de cet enfant, ni pourquoi Flaubert le considère tel. Il n'empêche qu'il remarque ce gamin de la rue, qui chante pour récolter quelque aumône. La chanson populaire, dont Flaubert prend soin de noter le refrain, est remarquable car il y est question de principes d'éducation pour les filles, ce qui n'est pas sans lien avec l'idée du mariage de Caroline, la sœur de Gustave, mariage qui a fortement déplu à Flaubert. Chargée de fortes

⁹⁹⁸ *Corr.I.* p.278.

⁹⁹⁹ Cette chanson date du XVIII^e, elle sera reprise au XX^e siècle, entre autres, par la chanteuse Yvette Guilbert : « Lucas un jour dans la prairie/Rencontre la fille à Thomas./Une rose à peine fleurie/Rehaussait encore ses appas./ De cette fleur, dit-il, la belle./Daignez faire présent à Lucas !/ Monsieur Lucas, répondit-elle./Ça ne se peut pas ! ça ne se peut pas./Maman tous les jours me commande/ De conserver ma rose comme tout./Tous les jours un chacun m'la demande/ Mais personne n'en vient à bout./On a beau tourmenter Cécile./Toujours en chantant je m'en vas./Votre poursuite est inutile/Ça n'se peut pas ! ça n'se peut pas !/Si vous avez encor' vot' rose./Fillette conservez la bien./De c'te fleur, dès qu'elle est éclosse/L'amour est friand comme un chien./Ce petit dieu fripon, pour la prendre./Tant que l'jour dure, est sur vos pas./ Et quand vient l'instant de la rendre./Ça n'se peut pas ; ça n'se peut pas ! » *Les vieilles chansons de France par Madame Yvette Guilbert*, A. Rouard, éditeur de musique, Paris, 1900, p.15. <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2401096/1/245807.pdf>

¹⁰⁰⁰ *Voyage en Italie*, ODJ, p.1085.

connotations sexuelles et témoignage populaire du principe éducatif selon lequel, si les garçons doivent être instruits, les filles doivent impérativement être gardées, la chanson du gamin a sans doute beaucoup intéressé Flaubert. Qu'est-ce qui « ne se peut pas » ? Que les filles soient libres de disposer de leur corps comme elles l'entendent ? Du reste, l'enfant comprend-il le sens des paroles qu'il chante ? L'écrivain indique que l'expression de l'orphelin est « sérieuse sans tristesse », sans doute parce que cette expression-là, inadaptée au ton de la chanson, semble bizarre, voire incongrue. Il n'empêche que tous ces thèmes liés à la défloration, et notamment au souci, pour les filles, de conserver une virginité salubre (leur rose), annoncent ce que chantera l'aveugle dans *Madame Bovary*, car l'orphelin du bateau inspire peut-être le personnage de l'aveugle mendiant qui erre en chantant dans la campagne et qui obsède Emma.

Toujours est-il qu'un lien de considération particulière lie Flaubert aux enfants des rues. Dans *Par les champs et par les grèves*, il évoque par exemple

l'aimable gueuserie insolente du gamin de Paris qui vous demande votre bout de cigare en vous appelant général, et qui le ramasse dans le ruisseau en vous riant au nez¹⁰⁰¹.

Nous trouvons là un nouveau type d'enfant : il s'agit de l'enfant moqueur, qui a pour origine les figures mythologiques liées à Éros et à Bacchus enfant, les deux rieurs, malicieux, tels qu'ils apparaissent par exemple dans l'iconographie dès l'Antiquité, pour s'y multiplier à partir de la Renaissance, et sous les traits et dans l'attitude du « *puer mingens* », enfant insolent et railleur, impertinent et impudique puisqu'il peut exhiber son sexe pour uriner aux yeux du monde¹⁰⁰². Ce type de personnage sans gêne qui enfonce les bienséances n'indigne personne, car sa miction ne saurait être un outrage offensant : elle peut symboliser la fertilité dans le mariage, mais elle est aussi une facétie légère, une farce qui appartient au répertoire des tours scatologiques de la Commedia dell'arte ou de tout autre troupe ambulante.

C'est d'ailleurs avec une certaine gaîté que Flaubert décrit les gamins des rues rencontrés lors du voyage en Orient, à Alexandrie : ces enfants truculents sont autant de rappels

¹⁰⁰¹ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.135.

¹⁰⁰² Nous pensons par exemple à la toile de Lorenzo Lotto exposée au Metropolitan Museum, et qui représente Cupidon urinant à travers une couronne de laurier, ou aux *Scènes de la vie du jeune Tobie* de Giuliano Bugiardini, à la GemäldeGalerie à Berlin, où un enfant, au premier plan de cette scène de rue fourmillante de monde, soulève sa robe pour se soulager, ce qui attire l'attention de deux adolescents dont l'un le désigne du doigt. Voir à ce sujet les travaux de l'historien des arts Jean-Claude Lebensztejn, *Figures pissantes 1280-2014*, Éditions Macula, Paris, 2016. N'oublions pas de citer aussi l'exemple fameux de Gargantua qui compisse aigrement les Parisiens du haut des tours de Notre-Dame, en cadeau de bienvenue. (Rabelais, *Gargantua*, chapitre XVII, *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1973, p.88.)

vivants des créatures mythologiques du cortège dionysiaque ou panique. Ainsi sont vus les saltimbanques de la place de Roumélié (aujourd'hui place Saladin au Caire) :

Hier sur la place publique nous avons vu un escamoteur avec un enfant de 7 à 8 ans et deux fillettes. L'enfant était un aimable môme qui adressait à la foule des apostrophes de ce genre : « Donnez-moi cinq paras pour manger du miel en l'honneur du prophète et je vous amènerai ma mère à baiser », et là-dessus on rit, « je vous souhaite toute espèce de prospérité et surtout d'avoir un très long vi. »

Dans une scène où il parlait à un homme sourd, après avoir essayé de se faire entendre en lui criant alternativement à chacune de ses oreilles, il s'est mis à la fin et de désespoir à lui hurler dans le cul¹⁰⁰³. »

Cet humour bouffon, dans son obscénité, semble tout droit sorti du théâtre d'Aristophane, univers débridé de lubricité, voire de pornographie. Nous imaginons sans peine le rire tonitruant de Flaubert face à celui qu'il nomme « aimable môme », expression qui trahit le lien affectif établi entre lui et l'enfant, et dont l'allitération en « m » nous fait entendre, par imitation sonore, une sorte de murmure satisfait.

D'autres notes du *Voyage en Orient* nous donnent davantage de précisions sur ce trio d'enfants saltimbanques : les deux fillettes sont aussi en bonne posture pour amuser les spectateurs avec des pitreries scatologiques, et Flaubert indique que le garçon n'est peut-être pas un enfant mais un nain. Toujours est-il qu'il continue à voir en ce personnage un enfant :

[...] deux fillettes nu-pieds en blouse bleue, les cheveux tombant en queue dans un mouchoir, sur leurs épaules. Avec le revers de la main elles font des pets factices semblables au bruit d'une étoffe que l'on déchire. Le gamin petit, laid, carré, à ne savoir si c'était un enfant ou un nain, était très comique. [II] faisait des tours avec un grand vase en fer-blanc, et un bonnet de derviche tourneur en feutre blanchâtre. Expression du « Allah » du gamin en découvrant le pot et qu'il y a vu des gâteaux à la place de pelotons de fil. La langue arabe m'a paru charmante en ces choses ; elle était modulée, expressive. Le maître se faisant tirer de la bouche un fil multicolore qui n'en finissait. Pour se frapper ils avaient des bâtons fendus. Le maître était le sot et l'enfant le dominait ; dans une scène de surdité l'enfant désespéré de ne pouvoir se faire entendre s'est mis à lui crier au derrière¹⁰⁰⁴.

Ces saltimbanques sont revus quelques jours plus tard, sur cette même place de Roumélié :

Sur la place de Roumélié, nous retrouvons nos amis les saltimbanques. L'enfant faisait le mort (fort bien), on quêtait pour le ressusciter ; on lui mettait un porte-mousqueton en fer dans la bouche et il se promenait

¹⁰⁰³ *Corr.I*, lettre à Louis Bouilhet, le 1^{er} décembre 1849, p.540-541.

¹⁰⁰⁴ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.620.

avec cela, tout nu. Non loin, groupe d'Arabes jouant du tarabouk et chantant ; plus loin un autre contait un conte ; de l'encens brûlait près de lui¹⁰⁰⁵.

Le voyage en Orient que nous évoquons ne serait pas complet si nous n'allions avec Flaubert chez Kuchiuk-Hanem, dans la ville d'Esneh. Kuchiuk et une autre almée, Bambeh, dansent pour Maxime Du Camp et Flaubert. Les deux almées sont accompagnées par deux musiciens, couple au charme mythique encore puisqu'il se compose d'un vieillard borgne et d'un enfant¹⁰⁰⁶ :

Les musiciens arrivent, un enfant et un vieux, l'œil gauche couvert d'une loque ; ils raclent tous les deux du rebabeh, espèce de petit violon rond, terminé par une branche de fer qui s'appuie par terre, avec deux cordes en crin¹⁰⁰⁷.

Dans une lettre à son frère, 15 décembre 1849, Flaubert précise :

Ici, au Caire, on voit quantité de borgnes et d'aveugles. Les enfants des pauvres gens sont littéralement mangés par les mouches, ce qui ne les empêche pas de porter des colliers et aux jours de fête, comme aux circoncisions et aux mariages, des bonnets et des vestes garnis de piastres d'or que les grands leur prêtent pour embellir la cérémonie¹⁰⁰⁸.

Nous retrouvons le principe déjà expliqué de l'alliance des opposés : les mouches qui infectent les enfants – pauvres, malades – voisinent avec les bijoux et les piastres d'or. C'est la réalité la plus prosaïque qui manifeste une sorte d'alchimie poétique transformant la boue en or : tout s'observe dans un réel qui offre suffisamment de puissantes visions pour que Flaubert en fasse le constat. Aussi peut-il exercer le don de voir la beauté des pauvres et recomposer des tableaux dignes du plus pur *Kalokakon* d'artiste. Dans une lettre à sa mère, de Rhodes, le 7 octobre 1850, il écrit :

Nous avons vu en venant de Beyrouth ici de bons tableaux à bord. Le navire était plein de Turcs allant de Syrie en Turquie. Tout le côté bâbord du pont était occupé par le harem. Femmes blanches et noires, enfants, chats, vaisselle, tout cela était vautre pêle-mêle sur des matelas, dégueulait, pleurait, criait et chantait. C'était bien drôle comme couleur locale. Il y avait deux négresses vêtues de jaune, avec des vestes rouges, et qui se tenaient debout contre le bastingage dans des poses à faire pleurer de joie

¹⁰⁰⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.633.

¹⁰⁰⁶ Autres figures inspiratrices de l'aveugle au Kinnor conduit par un enfant dans *Salammbô*...

¹⁰⁰⁷ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.660.

¹⁰⁰⁸ *Corr.I*, p.554.

Véronèse. Une vieille Grecque, plus énorme que la mère Vieillot¹⁰⁰⁹, se tenait de profil, laissant voir une des plus charmantes têtes antiques qu'il soit possible de trouver sur la plus pure médaille syracusaine. Il y avait avec elle une jeune femme, sa fille, qui était quelque chose d'un peu soigné. Les enfants des femmes turques avaient les sourcils peints jusqu'au milieu du nez et, aux pieds, des petits anneaux d'or garnis de grelots¹⁰¹⁰.

Flaubert le dit : il s'agit de regarder les choses, les gens, et composer, par l'imagination érudite et sensible, une œuvre d'art, un Véronèse ici. Cette manière spéciale de considérer le monde à l'aide de connaissances accumulées en mémoire, mêlées à une sensibilité et une émotivité exacerbées est, pour Flaubert, une méthode, en ce sens que l'écrivain conduit réellement ses regards et sa pensée en fonction d'un savoir « hypersthésique ». En effet, la mémoire sémantique dont est doté l'écrivain est extrêmement riche et, si nous nous référons aux découvertes de neuropsychologie récentes en matière de fonctionnement mémoriel, nous pouvons tenter d'expliquer des passages tels que celui que nous citons plus haut : quand l'environnement lui offre des stimulations sensorielles que le cerveau doit encoder (le pont du bateau et la population qui l'occupe), la mémoire de travail (mémoire à court terme) est automatiquement activée et interagit en va-et-vient avec la mémoire sémantique (mémoire à long terme). Plus la mémoire sémantique a stocké de connaissances quelles qu'en soient les formes, plus la mémoire de travail est active. Ici, les choses vues par Flaubert dans la vie réelle entrent en relation avec des images déjà engrangées : les stimulations visuelles apportées par la réalité sont donc « travaillées » en fonction des connaissances enregistrées. C'est pourquoi Flaubert peut voir des tableaux sur le pont du bateau : c'est dans la mémoire qui a fixé les images des œuvres d'art du passé qu'il voyage, aussi reconnaît-il les couleurs de Véronèse (qui eût pleuré de joie s'il avait pu voir cela ! dit-il), les têtes antiques et les médailles syracusaines, lesquelles transcendent le réel en s'y superposant. De cette façon, tout ce qui est vu, touché, senti, entendu dans le présent, peut être rapporté, consciemment ou non, à des savoirs, à une culture, à des idées, à une intelligence, bref, à tous les éléments acquis par l'intellection passée. Reste à l'écrivain d'exprimer artistiquement ce que produit cette « manière spéciale » d'appréhender le réel... L'exercice flaubertien consiste souvent, par exemple, à savoir porter son attention sur l'arbre plutôt que la forêt. Une partie du tout peut signifier davantage que l'ensemble, et l'accessoire détaillé avec minutie peut avoir une force, une valeur, voire une portée décisive pour la teneur et l'harmonie de l'édifice poétique final. Nous ne reviendrons pas

¹⁰⁰⁹ Marraine de Flaubert.

¹⁰¹⁰ *Corr.I*, p.694.

sur la casquette de Charles qui a fait couler abondamment l'encre de la critique, mais comme tous les enfants sont vus au filtre de cette « manière spéciale » que nous venons d'expliquer, relevons pour finir la singularité remarquée des visages des enfants turcs aux sourcils peints qui se rejoignent, un des canons de la beauté en Orient, et les anneaux d'or garnis de grelots qu'ils ont aux pieds...

Dans la même lettre, Flaubert évoque des bohémiens et rappelle à sa mère ceux qu'ils ont vus au pont du Gard, lors d'un voyage :

À Baalbek nous sommes restés trois jours. Il y avait à côté des ruines un campement de bohémiens. (Te souviens-tu de ceux que nous avons rencontrés un jour en allant de Nîmes au pont du Gard ?) Une femme balançait un enfant suspendu dans un hamac à un arbre. – À côté, par terre, était assis un gros singe¹⁰¹¹.

Une note à ce sujet se retrouve dans *Le Voyage en Orient* :

L'eau passe par la porte d'une ancienne maison arabe complètement disparue : c'est là devant, sous les noyers, que se tenait hier un campement de Bohémiens ; une femme de trente ans environ, brûlée du soleil, la bouche couverte, des yeux d'ébène, des dents de tigresse, les pieds et le pantalon gris de poussière, balançait un enfant suspendu dans un hamac, couche voyageuse que l'on accroche aux arbres des forêts et à l'entrepont des navires¹⁰¹².

Ces deux exemples illustrent à nouveau ce type de fonctionnement de la mémoire qui débouche sur la qualité de la description, chaque détail du corps de la bohémienne étant relevé pour sa force d'évocation esthétique. Car Flaubert nous donne à voir une vierge à l'enfant originale parce qu'universelle : l'enfant est bercé dans un hamac, objet décrit par une expression qui unit dans son éminente poésie le voyage (« couche voyageuse »), les « arbres des forêts » et la mer (« entrepont des navires »), si bien que l'enfant dans le hamac en devient une vision qui ouvre tout à coup des immensités géographiques à l'échelle du monde.

Toujours dans les notes du voyage en Orient, en Grèce, à Dervish-Tcheleby, attendant son bagage sur le balcon de la maison où il loge, Flaubert voit deux musiciens ambulants, l'un âgé de vingt ans et l'autre, un enfant :

Son compagnon n'a pas plus de douze ans, il le suit et porte le bissac. Dans une maison voisine, une femme lui donne quelque relief qu'il met dans son sac de toile. Après qu'ils nous ont eu joué leur air, ils

¹⁰¹¹ *Corr.I*, p.696.

¹⁰¹² *Voyage en Orient, O.C.II*, p.797-798.

partent et le chien se met à hurler et à les suivre. Pourquoi le vagabond, musicien surtout, me séduit-il à ce point¹⁰¹³ ? la contemplation de ces existences errantes et qui semblent maudites partout (il s'y mêle du respect pourtant) me tient au cœur. J'ai vécu quelque part cette vie, peut-être ? Ô Bohème ! Bohème ! tu es la patrie de ceux de mon sang¹⁰¹⁴!

Et en Italie, à Brindisi, forcément, il consigne dans ses notes :

Musicien ambulant et jeune môme, rouge, en redingote de velours, casquette sur le coin de l'oreille – hypertrophie du cœur¹⁰¹⁵.

Nous pouvons facilement imaginer que cette « hypertrophie du cœur » (métaphore pour dire le débordement d'émotions positives qui gonflent tout à coup la poitrine de Flaubert) est causée par la vision des deux musiciens si esthétique : couleur « rouge », « velours » et « casquette sur le coin de l'oreille » du « jeune môme » renvoyant à l'univers déclencheur de rêves...

Dans *La Tentation de saint Antoine*, les comédiens ambulants se présentent eux-mêmes. Flaubert les nomme les « poètes et baladins », et leur réputation est d'enlever les enfants :

Y a-t-il assez longtemps que, nous traînant par le monde, nous exhibons éternellement la même facétie ! ce sont toujours des singes, des perroquets, des adjectifs et des rubans, des femmes colosses et des pensées sublimes ! que de fois nous avons regardé les étoiles en répétant le même refrain ! et secoué la rose d'avril et gazouillé les romances de la fauvette ! avons-nous assez comparé les feuilles aux illusions, les hommes à des grains de sable, les jeunes filles à des roses ! Comme nous avons abusé de la lune ! du soleil ! de la mer ! si bien que la lune en est pâlie, que le soleil en est moins chaud, et que même l'océan en semble plus petit !

Nous avons quitté nos familles, le pays est oublié et nous portons nos dieux dans nos charrettes de voyage. Quand nous passons par les pays, on se met aux fenêtres, on laisse les charrues et les mères par la main retiennent leurs enfants de peur que nous ne les emportions avec nous¹⁰¹⁶.

Il semble que les comédiens ambulants partagent avec Flaubert le regard poétique sur le monde, le même amour des singes et des perroquets, des roses d'avril, des jeunes filles, des éléments du monde... et des enfants qu'ils enlèvent ! En fait, Flaubert brosse un portrait qui est le sien, et les « enlèvements d'enfants » équivalent métaphoriquement à cette fascination ressentie à leur vue au point que l'écriture ne peut que capturer leur image pour la conserver sur le papier.

¹⁰¹³ Flaubert s'interroge sur sa fascination pour les comédiens ambulants, et dans une lettre à Louise Colet, il en vient même à être « sûr d'avoir été, sous l'empire romain, directeur de quelque troupe de comédiens ambulants. » (*Corr.II*, p.152.)

¹⁰¹⁴ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.941.

¹⁰¹⁵ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.946.

¹⁰¹⁶ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.471- 472.

Dans une œuvre de jeunesse, *Un parfum à sentir ou les Baladins*, Flaubert prend à parti son lecteur, auquel il demande de se souvenir de son enfance propre, au spectacle proposé par des saltimbanques :

Certes dans votre enfance vous vous êtes plus d'une fois arrêté devant cette scène grotesque, et vous avez ri comme les autres des coups de poings et des coups de pieds qui viennent à chaque instant interrompre l'orateur au milieu de son discours ou de sa narration¹⁰¹⁷.

Toutes les enfances se ressemblent-elles ainsi ? Celle du lecteur peut-elle entrer en communion avec celle du jeune Flaubert (il a quinze ans quand il écrit cette nouvelle) qui cherche à authentifier son récit en invitant son destinataire à témoigner de la véracité de ce qui est à voir : l'écrivain adolescent et son lecteur auraient ainsi des souvenirs communs, et auraient partagé la même expérience d'enfant, avoir vu des baladins et en avoir ri ? Rappelons que Flaubert a, dans son enfance, plusieurs fois assisté à des spectacles de cirque donnés lors de la foire de Saint-Romain, à Rouen. Guy Sagnes, dans la notice qu'il écrit au sujet de la nouvelle, suppose que Flaubert a mis en scène, dans son texte, des enfants semblables à lui :

Comme ces peintres d'autrefois qui authentifiaient leur tableau en prêtant leur visage à chaque personnage, il a placé parmi les spectateurs son visage de « petit garçon aux joues rondes et rosées, qui jusqu'alors avait souhaité être danseur de corde pour avoir des pantalons roses et des bottines de maroquin »¹⁰¹⁸.

Peut-être Flaubert prenait-il plaisir à se peindre enfant saltimbanque dans ses fictions, mais nous l'avons vu plus haut, ce qui l'intéresse, c'est l'alliance grotesque de la misère et de la beauté. La manière dont Flaubert décrit les enfants dans *Un parfum à sentir ou les Baladins* est à ce titre très significative :

« Dans la tente, c'était un spectacle différent : trois enfants, dont le plus jeune avait à peine sept ans, sautaient sur la balustrade intérieure de l'escalier ou bien s'exerçait sur la corde à la

REPRÉSENTATION

Débiles et faibles, leur teint était jaune et leurs traits indiquaient le malheur et la souffrance. À travers leur chemisette rose et bordée d'argent, à travers le fard qui couvrait leurs joues, à travers leur sourire gracieux qu'ils répétaient alors, vous eussiez vu sans peine des membres amaigris, des joues creusées par la faim et des larmes cachées¹⁰¹⁹. »

¹⁰¹⁷ *Un parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p.82.

¹⁰¹⁸ ODJ, p.1235.

¹⁰¹⁹ *Un parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p.82.

La « chemisette rose et bordée d'argent », le fard, éléments d'un costume de théâtre qui devrait resplendir sous la lumière, cachent difficilement la maladie, la souffrance et la famine : la beauté du costume de scène se heurte à tous les signes de la mauvaise santé des corps et de la détresse morale des enfants. Le principe esthétique du *kalokakon* dans la description se double de la prise à témoin du lecteur : « Vous eussiez vu [...] à travers » écrit l'auteur. Or, voir à travers la couleur, à travers le tissu et le fard, c'est voir la laideur du dessous des cartes, donc exercer la clairvoyance du dieu Yuk et deviner sous l'aspect séduisant des enfants la gravité et l'horreur de leur condition. Si le dieu Yuk nous invite à rire de tout, ici l'adolescent Flaubert nous exhorte plutôt à compatir.

Si l'auteur de *Novembre* exprime, par la voix du narrateur, la fascination pour les comédiens ambulants et l'amour d'un enfant pour le brillant et la danseuse de corde, il est aussi question d'expliquer à son lecteur ses « extases visuelles » et le plaisir qu'il ressent à regarder « le tourbillon des rues » parisiennes. Dans cette agitation, il remarque certains faits et attache son regard à des points plus saillants, comme s'il subissait les pouvoirs de l'hypnose :

Je regardais les équipages s'enfoncer sous les péristyles sonores et le lourd marchepied se déployer avec fracas ; la foule s'engouffrait à la porte des théâtres, je regardais les lumières briller dans le brouillard et, au-dessus, le ciel tout noir sans étoiles ; au coin d'une rue, un joueur d'orgue jouait, *des enfants en guenilles chantaient*¹⁰²⁰, un marchand de fruits poussait sa charrette, éclairée d'un falot rouge ; les cafés étaient pleins de bruit, les glaces étincelaient sous le feu des becs de gaz, les couteaux retentissaient sur les tables de marbre ; à la porte, les pauvres, en grelottant, se haussaient pour voir les riches manger, je me mêlais à eux et, d'un regard pareil, je contemplais les heureux de la vie ; je jalousais leur joie banale, car il y a des jours où l'on est si triste que l'on voudrait se faire plus triste encore, on s'enfonce à plaisir dans le désespoir comme dans une route facile, on a le cœur tout gonflé de larmes et l'on s'excite à pleurer¹⁰²¹.

Nous voyons comment la pauvreté est traitée : les enfants ont beau être en guenilles, ils sont néanmoins artistes puisqu'ils chantent. S'adonner à l'art par le chant, expression musicale à vocation esthétique, doit permettre à la misère de s'oublier, de se sublimer : belle à entendre, elle ne cesse pas d'être différente, le chant poétisant le malheur. Le narrateur nous apprend en outre que les pauvres « se haussaient pour voir les riches manger », et lui-même se mêle à ces pauvres pour « contempler les heureux de la vie ». Le fait de s'unir aux indigents pour regarder les riches dans les lumières et les miroirs des cafés, alors que, dans le coin de cette « carte postale » pleine de misérabilisme, des enfants chantent en chœur à côté du joueur d'orgue et

¹⁰²⁰ C'est nous qui soulignons.

¹⁰²¹ *Novembre*, *ODJ*, p. 769-770.

sont associés au vendeur de fruits avec sa charrette au falot rouge sur fond noir – belle image qui unit l’abondance de Pomone et les « anges » musiciens ambulants –, c’est s’exposer avec les infortunés pour partager leur vérité : la vérité de leur condition malheureuse, adoucie ici par le fond sonore des voix d’enfants¹⁰²².

Enfants bohémiens, saltimbanques, chanteurs de rue : tous défient l’ordre du monde et sont annonceurs de mystères ou d’évasion. Ils ouvrent des voies pour le rêve, ils stimulent l’imagination, ils incarnent une certaine idée de la beauté, et surtout ils permettent une étrange identification qui dépasse les limites du temps. Là encore, l’enfance du comédien voyageur renvoie à la propre enfance de Flaubert et déclenche des réflexions sur l’origine de cette fascination. Nous avons vu que « l’enfance de la littérature » a quelque chose de commun avec l’enfance de l’écrivain, et il y a fort à parier que tous les enfants vus çà et là, sur lesquels Flaubert pose un regard tendre, émerveillé, subjugué, compassionnel, paternel, sont toujours des sujets poétiques, l’art d’écrire puisant sa force inspirante dans une mémoire abolissant toute limite spatiale et temporelle. L’enfance peut donc être envisagée comme l’âge se vivant éternellement dans un éden mythique composé d’images récurrentes qui oscillent du réel à la fiction et vice-versa. L’œuvre de Flaubert nous dit cette enfance-là, cet âge d’or provoquant l’« hypertrophie du cœur », cette poésie du *puer aeternus* aux mille visages, et elle porte en elle toutes les considérations philosophiques concernant un art de vivre qui ne serait jamais en rupture avec l’enfance, mais qui répondrait à l’appel de Zarathoustra, qui commanderait de se faire enfant pour clamer le « oui » et jouer « le jeu divin de la création ». Ainsi les enfants qui font la roue évoqués par Flaubert manifestent-ils cet idéal de mouvement éternellement recommencé :

L’enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, une roue roulant d’elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.

Oui, pour le jeu de la création, mes frères, il est besoin d’un oui sacré : c’est sa volonté que l’esprit veut à présent, c’est son propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde¹⁰²³.

Cependant, dire « oui » au jeu de la création sera aussi, pour Flaubert, dire « oui » à la sortie du paradis et au passage en enfer. Son œuvre n’omet rien de ce qui fait le destin humain, et si les enfants sont les hôtes privilégiés d’un Éden, ils peuvent être également les tristes

¹⁰²² Le motif du regard des pauvres sur les nantis se retrouve d’ailleurs dans *Madame Bovary* : des paysans observent les aristocrates au bal du château de la Vaubyessard, et Emma remarque leur face au travers des vitres. Julien l’Hospitalier aura le même regard sur les familles heureuses dans son errance après le meurtre de ses parents.

¹⁰²³ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p.32.

prisonniers de la Géhenne. La peinture de l'enfance par Flaubert est, comme nous l'avons annoncé quand nous avons exposé notre démarche, un ensemble constitué d'éléments suffisamment nombreux et variés pour composer le monde fourmillant d'un triptyque. L'ouverture de la partie centrale, que nous avons examinée dans les détails de toutes les scènes qu'elle a présentées, a nécessité que l'on découvre le dernier panneau, sur lequel notre attention doit maintenant se fixer.

3. TROISIÈME PARTIE. JUGEMENT DERNIER : L'ENFER.

3.1. Le Berceau et la tombe.

3.1.1. Flaubert à la lumière des cyniques.

Mais quoi : toutes les pythies sont des mortes,
chacun sait cela ; tous les enfants sont des miroirs
de mort¹⁰²⁴.

Personne ne peut échapper à son enfance. Pour reprendre les thèses spinozistes, naître enfant est une nécessité mais

si la norme était de naître adulte, avec cependant des exceptions (certains, horreur, naîtraient bébés !), alors nous serions portés à plaindre cette enfance comme un mal présent, et non pas à la regretter comme un bien perdu. Toutefois, il est bien possible qu'à une époque (la nôtre) où l'enfance n'est plus considérée

¹⁰²⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964.

comme un mal nécessaire mais comme un bien véritable, l'affect à combattre soit devenu non plus la tristesse de la pitié (*commiseratio*), devant un mal présent, mais la tristesse du regret (*desiderium*), pour un bien absent : regret que l'enfance soit passée, regret aussi parfois qu'elle se soit mal passée¹⁰²⁵.

Une enfance « mal passée » ? Voilà qui nous conduit à développer l'idée de l'enfance malheureuse. Notre troisième partie va nous plonger dans tous les cercles de l'enfer où Flaubert juge l'enfance, qu'ils soient ceux de l'enfance perdue, de l'enfance déçue, de l'enfance méchante, malade, martyrisée, assassinée... Souvent, il s'agira d'étudier les enfants dans l'œuvre quand Flaubert l'éclaire à la lumière des cyniques. N'oublions pas que le romancier écrivit la phrase :

Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard ni un berceau sans songer à une tombe¹⁰²⁶.

À ses yeux, chaque être humain à la naissance porte en lui la promesse de sa mort ; autrement dit, il suffit de naître pour incarner, à l'état de nourrisson, une figure allégorique du *memento mori*. Flaubert explique lui-même, dans sa correspondance, ses dispositions d'esprit consistant à toujours penser que la mort l'emporte sur la vie, ou que le mal triomphe inéluctablement sur le bien, ou que les plaisirs de l'existence sont toujours empêchés par la souffrance. Aussi écrit-il encore :

À peine nés, la pourriture commence sur vous, de sorte que toute la vie n'est qu'un long combat qu'elle nous livre, et toujours de plus en plus triomphant de sa part jusqu'à la conclusion, la mort¹⁰²⁷.

La beauté potentielle du bébé est donc systématiquement altérée par la marque d'une détérioration : « la pourriture », métaphore des ravages du temps qui commencent avant même que le fruit, c'est-à-dire l'enfant, n'ait atteint sa maturité. La vie est donc l'ennemi qui gangrène les chairs de l'enfant et le condamne à endurer l'existence, que Flaubert ramène à une lutte perpétuelle et douloureuse. Nous avons vu que le système philosophique créateur mis en place volontairement par Flaubert (le *kalokakon*) lui impose de combiner en permanence les contraires, la vie et la mort, la laideur et la beauté, le bien et le mal, sensations délectables et violents dégoûts, etc., comme il l'explique lui-même poétiquement dans sa correspondance :

¹⁰²⁵ Pascal Sévérac, « L'enfant est-il un adulte en plus petit ? Anthropologie et psychologie de l'enfance à partir de Spinoza », ENS éditions, Lyon, 2018. <https://doi.org/10.4000/asterion.3406>

¹⁰²⁶ *Corr.I*, p.275.

¹⁰²⁷ *Corr.II*, p.289.

Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme. Cela me rappelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres ; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés¹⁰²⁸.

Belle variation poétique de la règle que Flaubert énonce, selon la théorie fondée sur sa propension naturelle à apprécier toute forme d'abjection, la méthode revenant finalement à chercher et à découvrir dans le réel, nous l'avons vu, les pépites d'or enfouies sous la boue, donc la sainte vertu du bien ou de la beauté au sein du mal¹⁰²⁹ :

L'ignoble me plaît. C'est le sublime d'en bas. Quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut. Le cynisme est une merveilleuse chose, en cela qu'étant la charge du vice il en est en même temps le correctif et l'annihilation¹⁰³⁰.

Si le cynisme est le correctif du vice, cela signifie que voir en un nourrisson un vieillard ou un cadavre peut être assimilé à une pratique mystique de conjuration de la mort, l'exorcisme, si l'on veut bien, consistant à éviter toute souffrance future liée à la perte en neutralisant l'espoir de fonder quoi que ce soit de durable. En définitive, le cynisme participe du rappel permanent de la leçon de *L'Ecclésiaste* : « *vanitas vanitatum et omnia vanitas* »...

Déjà dans les œuvres de jeunesse, Flaubert décrit l'enfance qui finit et qui annonce les douleurs de l'acédie. Dans *Smar* par exemple, le ton de l'idylle bucolique change quand le petit Smar se transforme. Il grandit et quitte alors le territoire de l'enfance en entrant dans l'adolescence :

Un soir en revenant, c'était un crépuscule d'été ; le soleil était rouge, et des fils blancs s'attachaient aux cheveux ; et ce jour-là il avait regardé, comme les autres jours, la mer se rouler sur son sable, les herbes frémir au vent, les nuages se déployer, partir, et s'en aller comme des pensées, dans l'infini du ciel bleu. Mais il avait regardé tout cela sans le voir, il y avait dans son âme bien d'autres tempêtes que celles de l'Océan, bien d'autres nuages que ceux du ciel.

Pourquoi donc s'ennuyait-il déjà, le pauvre enfant¹⁰³¹ ?

Le « pauvre enfant » n'est plus enfant, voilà pourquoi il n'est plus capable de jouir de la beauté du monde offert : il regarde « sans voir » et tombe dans les affres de l'ennui ! Le *puer aeternus* que nous avons évoqué n'a plus aucune existence en dehors de la mémoire et de l'imagination,

¹⁰²⁸ *Corr.II*, p.283.

¹⁰²⁹ La quête esthétique de Baudelaire s'appuie sur ces principes, à ceci près que chez Baudelaire, c'est l'alchimie du verbe qui doit permettre l'accès au sublime par le moyen de la création poétique.

¹⁰³⁰ *Corr.I*, lettre à Louise Colet, septembre 1846, p.328.

¹⁰³¹ *Smar, ODJ*, p.607.

car, dans le réel contingent, l'enfant vieillit et très vite, chassé du paradis, il se retrouve en enfer. Smar abandonne malgré lui son « territoire », et tous les plaisirs de l'éden se retirent un à un parce que le temps est venu de perdre son innocence. Le paysage qui satisfaisait pleinement l'enfant est devenu insuffisant : la vanité du monde, dont tout à coup l'être humain prend conscience, a ceci de remarquable qu'elle vide la nature de sa substance et rétrécit singulièrement le champ des possibles. Smar « avait voulu un horizon plus vaste¹⁰³² », « ce n'était plus assez de rester dans le fond de la vieille barque grise, de se laisser bercer par la marée montante¹⁰³³ » : nous voyons là que le regard sur le monde change et que le bercement maternel de la mer dans le berceau qu'est la barque n'offre plus les mêmes délices. Si l'homme, dans son existence, a la chance de vivre une enfance heureuse, le temps de bonheur qui lui est offert est compté, très vite il devra quitter le paradis.

Chez Flaubert, certains enfants ne sont pas épargnés par la fatalité, le malheur, la maladie, et la mort. Le seul fait d'être au monde est déjà synonyme de plongée dans l'enfer. À cet égard, la description d'Yonville dans *Madame Bovary* est particulièrement significative : elle permet de mettre en évidence de façon symbolique l'idée selon laquelle enfance et mort sont inéluctablement liées. Remarquons d'abord que cynisme et ironie dominent dans la description du jardin de Monsieur Guillaumin :

Puis, à travers la claire-voie, apparaît une maison blanche au-delà d'un rond de gazon que décore un Amour, le doigt posé sur la bouche ; deux vases en fonte sont à chaque bout du perron ; des panonceaux brillent à la porte ; c'est la maison du notaire, et la plus belle du pays¹⁰³⁴.

L'enfant Éros, dieu de l'amour que l'on verrait plutôt sur l'enseigne d'une maison close, trône dans le jardin de celui-là même auprès duquel Emma ruinée (à cause de l'amour, précisément) implore une aide que le notaire voudra justement monnayer. Le petit Éros malicieux finit, d'une certaine façon, par tuer Emma. Sa flèche était bien empoisonnée... Par ailleurs, nous ne trouvons aucun enfant vivant dans cette description d'Yonville. Seule sur le territoire idyllique du rond de gazon (l'inévitable gazon !), cette statue signale le caractère libidineux du notaire qui jouirait volontiers des charmes qu'Emma lui vendrait. Éros vient nous avertir de ce qui se jouera dans la petite ville, sans rien dévoiler pourtant puisqu'il arbore un geste qui impose le silence : « le doigt posé sur la bouche », motif iconographique qui trouve sa source dans les représentations du dieu Harpocrate ou Horus enfant chez les Égyptiens. En effet, le doigt sur la

¹⁰³² Smar, *ODJ*, p.608.

¹⁰³³ *Ibidem*.

¹⁰³⁴ *Madame Bovary*, *O.C.III*, p.211-212.

bouche symbolise non seulement l'enfance silencieuse (l'enfant, étymologiquement, est celui qui ne parle pas) mais aussi l'initié aux secrets qu'il ne veut pas révéler¹⁰³⁵. L'enfant Amour annoncerait donc les adultères à venir et commanderait de garder le silence sur les mystères de la conduite d'Emma. L'auteur ne se privera pourtant pas de nous en instruire, tout en laissant entendre, paradoxalement, qu'il n'y aurait rien à en dire.

Dans le cadre de cette description d'Yonville sans enfant, mise à part la statue d'Éros, si nous nous transportons chez le pharmacien, nous voyons des fœtus qui pourrissent dans les bocaux, avortons ou mort-nés décomposés en magma spongieux rappelant la moisissure du champignon. Parallèle intéressant avec le dieu de l'amour exaltant la vie ! Les fœtus informes semblent cyniquement rappeler que l'enfant est dans la tombe avant même d'être au berceau :

[...] les fœtus du pharmacien, comme des paquets d'amadou blanc, se pourrissent de plus en plus dans leur alcool bourbeux [...]¹⁰³⁶

Avant l'arrivée d'Emma, les fœtus se pourrissaient déjà. Après les événements que Flaubert raconte, ils se pourrissent encore et toujours. Amour et mort sont indissolublement liés dans la petite ville, par l'intermédiaire de ces représentations analeptiques et proleptiques : l'enfant narquois a beau se trouver sur le rond de gazon qui symbolise le paradis, il est aussi, avant même d'être né et de vivre sa vie, dans l'enfer du bocal où il se désagrège¹⁰³⁷. À qui la faute ? à la nature ? La nature n'est-elle, au fond, qu'une mauvaise mère ?

Dans *Un parfum à sentir ou les Baladins*¹⁰³⁸, les enfants vivent un enfer malgré leurs étincelants costumes de saltimbanques. Le texte prend toujours soin, par le truchement des enfants, de rappeler à son lecteur le tragique de l'existence humaine, qui commence, de fait, toujours très mal, si l'on en croit ce qu'explique Lucrèce, dans *De Natura Rerum* :

L'enfant ressemble au matelot qu'ont rejeté des flots cruels ; il gît à terre, nu, incapable de parole, dépourvu de tout ce qui aide à la vie, depuis le moment où la nature l'a jeté sur les rivages de la lumière, après l'avoir péniblement arraché au ventre de sa mère. Il remplit l'espace de ses vagissements plaintifs, comme il est naturel à l'être qui a encore tant de maux à traverser. Pendant ce temps croissent heureusement les troupeaux de gros et petit bétail et les animaux sauvages, qui n'ont besoin ni du jeu de hochet ni d'entendre le doux et chuchotant babil d'une tendre nourrice ; il ne leur faut point de vêtements

¹⁰³⁵ Le doigt sur la bouche aurait pour origine le secret bien gardé dans lequel Horus enfant, fils d'Osiris, avait été élevé dans la région du delta du Nil.

¹⁰³⁶ *Madame Bovary, O.C.III*, p.213.

¹⁰³⁷ Nous voyons dans cette image un symbole de la conception spiralaire du temps chez Flaubert.

¹⁰³⁸ *Un parfum à sentir ou les Baladins, ODJ*, p.81.

qui changent avec les saisons, point d'armes pour protéger leurs biens, points de hauts remparts, puisque à tous fournissent toutes choses abondamment la terre féconde et l'industrielle nature¹⁰³⁹.

Faiblesse du petit de l'homme comparée à la force des animaux ! Si le malheur est partout, le malheur n'épargne pas l'enfant : ainsi dans *Agonies*, œuvre de jeunesse datée de 1838, ensemble disparate de « pensées sceptiques » que l'auteur adolescent aurait commencé en 1836 et achevé en avril 1838 pour le dédier à son ami Le Poittevin, nous trouvons, au chapitre XV de la partie « Angoisses », la métaphore filée du malheur, allégorie cruelle qui frappe sans discernement :

Le malheur, lui, avec sa figure aux yeux caves, va plus loin ; il pose sa griffe de fer jusque sur la tête du roi, et pour percer le crâne il brise sa couronne. Le malheur, il assomme un ministre, il siège au chevet d'un grand, *il va chez l'enfant, le brûle, le dévore, blanchit ses cheveux, creuse ses joues et le tue*¹⁰⁴⁰.

Le malheur « va chez l'enfant » : Flaubert en fait un monstre, une sorte de bête griffue, démoniaque, qui fait vieillir, à l'instar du temps, et tue. Brûlés et dévorés : voilà comment finiront les petits Carthaginois dans la gueule du Moloch de *Salammbô* ! Partout la mort passe et il est rare qu'elle épargne les enfants. Aussi est-il fréquent que le rire du « Garçon » ou de Yuk se fasse entendre, car beauté et jeunesse sont toujours altérées par quelque impureté ou dégradation morbide... Du reste, les enfants sont présents aux enterrements. Eux qui, par nature, doivent apparaître gais et rians, quand la mort passe, ils sont tristes et se taisent. Nous les voyons ainsi dans *Rage et impuissance* de 1836, lors des funérailles du docteur Ohmlyn :

C'était un de ces jours d'hiver tristes et pluvieux ; une pluie fine battait dans l'air et des flocons de neige blanchissaient les rues du village. Ce jour-là il était triste aussi, le village ! son père, son bienfaiteur était mort ! Les maisons étaient fermées, on ne se parlait pas, *les enfants ne riaient plus sur la place*, les hommes étaient attendris, et l'on pleurait. [...] Le modeste convoi s'avancait vers le cimetière [...] *les enfants aux têtes blondes suivaient par derrière, silencieux et étonnés*¹⁰⁴¹ ; [...].

Dans ce type de tableau pittoresque du cortège funèbre où la saison et le mauvais temps météorologique (hiver, pluie, neige) entrent en cohérence avec la teneur de l'action, Flaubert n'omet jamais de faire figurer quelques enfants tristes. Un village heureux est un village où les enfants jouent et rient sur une place publique, où se manifeste ainsi la vie ; en revanche, leur silence et leur étonnement signalent la conscience qu'ils ont de la gravité extraordinaire du scandale de la mort. C'est d'ailleurs dans cette nouvelle, *Rage et impuissance*, que Flaubert

¹⁰³⁹ Lucrèce, *De la Nature*, livre cinquième, traduction introduction et notes par Henri Clouard, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p.162-163.

¹⁰⁴⁰ *Agonies*, *ODJ*, p.393. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁴¹ *Rage et impuissance*, *ODJ*, p.178. C'est nous qui soulignons par deux fois.

encourage les enfants à la révolte. En effet, dans la morale qu'il annexe à son apologue et dans laquelle il nie l'existence et *a fortiori*, la bonté de Dieu, il écrit :

J'engage aussi, et voilà toute la moralité de cette sottise œuvre, j'engage donc, ayant trouvé la conduite du sus-écrit médecin louable et bonne, j'engage tous les marmots à jeter la galette à la tête du pâtissier lorsqu'elle n'est point sucrée, les suceurs du piot leur vin quand il est mauvais, les mourants leurs âmes quand ils crèvent, et les hommes leur existence à la face de Dieu lorsqu'elle est amère¹⁰⁴².

Les marmots sont donc invités à « jeter la galette à la tête du pâtissier lorsqu'elle n'est point sucrée » : la métaphore, si nous la comprenons dans son sens le plus évident, signifie qu'il faut se servir de l'objet créé par le créateur comme d'un projectile et en frapper sa tête. Si la galette non sucrée désigne d'une façon prosaïque la désespérante vie humaine, alors le mauvais pâtissier est l'incarnation de Dieu : rejeter le mauvais gâteau que Dieu aurait donné à manger à l'enfant équivaut donc à faire retomber sur le créateur la responsabilité du mal dans l'existence, mais cela pourrait tout aussi bien n'être qu'un encouragement au suicide, dans la mesure où jeter la galette à la face de celui qui l'a faite, c'est refuser de la manger après y avoir goûté, donc refuser de vivre sa vie. Pour le narrateur de *Novembre*, il faut être bien sot pour aimer la vie, et y tenir est honteux. Du reste, le narrateur, convaincu que l'avenir est vide et que le spectacle du monde ne lui offre que misères, hurlements et larmes, se définit comme un être passionné par la mort qui exerce sur lui une fascination d'ordre esthétique et amoureux ; et l'enfant ressentirait, naturellement, une curiosité intellectuelle perverse et une singulière attraction pour le néant. Aussi déclare-t-il sans équivoque :

Je suis né avec le désir de mourir¹⁰⁴³.

Et aussi :

Alors la mort m'apparut belle. Je l'ai toujours aimée ; enfant, je la désirais seulement pour la connaître, pour savoir qu'est-ce qu'il y a dans le tombeau et quels songes a ce sommeil ; je me souviens avoir souvent gratté le vert-de-gris de vieux sous pour m'empoisonner, essayé d'avalier des épingles, m'être approché de la lucarne d'un grenier pour me jeter dans la rue... Quand je pense que presque tous les enfants font de même, qu'ils cherchent à se suicider dans leurs jeux, ne dois-je pas conclure que l'homme, quoi qu'il en dise, aime la mort d'un amour dévorant ? il lui donne tout ce qu'il crée, il en sort et il y retourne, il ne fait qu'y songer tant qu'il vit, il en a le germe dans le corps, le désir dans le cœur¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² *Rage et impuissance*, ODJ, p.185.

¹⁰⁴³ *Novembre*, ODJ, p.774.

¹⁰⁴⁴ *Novembre*, ODJ, p.777.

Si nous reconnaissons dans cette longue confession quelques accents shakespeariens qui rappellent la fascination d'Hamlet pour la mort, nous pouvons en outre en conclure qu'aimer la mort se justifie parce que le monde est vu comme un enfer, un envers du paradis, un lieu où ce que l'on croyait magnifier la vie n'est que la figure malade du petit Cupidon venu sangloter sous les yeux d'Antoine. Ainsi, dans *La Tentation de saint Antoine* de 1856, comme dans un « Crépuscule des Dieux » prémonitoire où même l'enfant Amour, déchu de sa divinité, n'aurait aucune chance de triompher, nous voyons un mendiant affaibli, pleurant sa beauté et ses pouvoirs perdus :

CUPIDON paraît, les paupières chassieuses, maigre, souffreteux, haletant, misérable. Son bandeau trop lâche est tombé sur sa figure et il pleure à grand bruit, en s'enfonçant le poing dans l'œil.

Est-ce ma faute, à moi ? hô ! hô ! hô ! Tout le monde autrefois me caressait... eh ! hô ! (Il recommence à pleurer.)... ma torche est éteinte ! J'ai perdu mes flèches, hô ! hô ! j'avais des ber... oh ! oh ! oh ! des berceaux de verdure dans les jardins. Le doigt sur la bouche, souriant et les cheveux frisés, je gardais continuellement de charmantes attitudes. On m'enguirlandait de roses, d'acrostiches et d'épigrammes. Je me jouais dans l'Olympe avec les attributs des dieux. J'étais l'enchantement de la vie, le dominateur des âmes, l'éternel souci.

Je grelotte de froid, de faim, de fatigue et de tristesse. Les cœurs maintenant sont à Plutus. Quand je frappe aux portes, ils font les sourds. J'en ai vu qui me regardaient d'un œil farouche, et qui reprenaient leur ouvrage¹⁰⁴⁵.

Et, pour finir la scène, l'allégorie de la mort chasse violemment l'allégorie de l'amour à coups de pied. L'avatar d'Harpocrate malicieux que l'on voit orner superbement les ronds de gazon, verts tapis faits pour la délicatesse des pieds nus de Vénus, des vierges et des charmantes petites filles, le tendre Amour qui pose son index sur sa bouche souriante, n'est plus qu'un loqueteux plaintif : triste résultat de la mort du Grand Pan.

Nous ne saurions passer sous silence le texte de jeunesse au titre si éloquent, *La Danse des morts*, pour l'écriture duquel il est possible que Flaubert se soit inspiré des représentations d'une danse macabre sur les colonnes des galeries Est et Ouest de l'âtre Saint Maclou à Rouen, âtre redécouverte par Hyacinthe Langlois¹⁰⁴⁶, peintre et professeur aux Beaux-Arts de Rouen, et régulièrement reçu par la famille Flaubert. Dans cette œuvre de prose poétique, le jeune

¹⁰⁴⁵ *La Tentation de saint Antoine* (1856), O.C.III, p.136-137.

¹⁰⁴⁶ Eustache-Hyacinthe Langlois (1777-1837) étudiait l'art et l'archéologie du Moyen-âge. Ses travaux seront publiés dans un ouvrage posthume en 1852, sous le titre : « Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des morts ».

écrivain met en scène le Christ et Satan s'affrontant au cours d'un dialogue intéressant à plus d'un titre, puisqu'il annonce le mystère *Smar* et *La Tentation de Saint Antoine*, et qu'il contient une comparaison mettant justement en relation berceau et tombe, naissance et mort :

Et ils [les morts] remuent doucement, comme un enfant qui sort de ses rêves et s'éveille en souriant¹⁰⁴⁷.

Ces cadavres dans leur tombe, comme les enfants dans leur berceau, nous font voir que la mort et l'enfance sont indissociables, Flaubert mettant en relation d'analogie la résurrection des morts et le réveil tranquille d'un enfant bien vivant. Du reste, l'idée selon laquelle une tombe est semblable à un berceau, voire à une matrice abritant la vie, se retrouve aussi dans *Bouvard et Pécuchet*, quand les deux amis de Chavignolles s'affairent à l'archéologie et à l'anthropologie. Ils s'interrogent sur les tumulus :

Que signifiaient les tumulus ?

Plusieurs contiennent des squelettes, ayant la position du fœtus dans le sein de sa mère. Cela veut dire que le tombeau était pour eux comme une seconde gestation les préparant à une autre vie. Donc le tumulus symbolise l'organe femelle, comme la pierre levée est l'organe mâle¹⁰⁴⁸.

Que le mort soit, dans son réveil, revenu à l'état d'enfance, permet l'assimilation de la figure du vieillard ou du cadavre à la figure du nouveau-né, ou de l'enfant en bas âge : finalement, cette équivalence se résume à considérer, comme nous allons le voir, le vieillard comme enfant ou l'enfant comme vieillard, c'est-à-dire l'enfant qui ne porte pas la vie en lui, mais qui, par sa seule qualité d'enfant, préfigure la mort, autant que le fait le *puer senex* revers du *puer aeternus*.

Souvenons-nous aussi de la crainte permanente, chez Flaubert, de perdre un être cher et d'en souffrir, ce qui aboutit pour lui à refuser catégoriquement de donner prise à l'ennemi, l'ennemi étant l'amour et l'attachement. Dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet, il n'hésite pas à se laisser aller à la superstition, expliquant à sa maîtresse combien aimer l'autre pourrait entraîner une conséquence fatale :

Tu ne sais donc pas qu'aimer trop, ça porte malheur à tous deux. *C'est comme les enfants que l'on a trop caressés étant petits. Ils meurent jeunes.* La vie n'est pas faite pour cela. Le bonheur est une monstruosité ! punis sont ceux qui le cherchent¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁷ *La Danse des morts*, ODJ, p.415.

¹⁰⁴⁸ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.440.

¹⁰⁴⁹ *Corr.I*, p.281. C'est nous qui soulignons.

Qu'est-ce que cela signifie ? Exprimée sous la forme d'une vérité générale, la phrase que nous avons soulignée rend compte d'une superstition que l'on jugerait ridicule si ne perçaient pas sous elle la sensibilité exacerbée de Flaubert, et peut-être un souvenir caché de sa jeune sœur Caroline, disparue en pleine jeunesse. « Trop caresser » les enfants les rendrait fragiles et peu résistants. C'est une forme de croyance qui, en définitive, sert encore à conjurer l'attachement, à museler les propensions à la tendresse... Bref, il s'agit de ne pas aimer, parce que l'amour est cause de douleurs insupportables et de chagrins inconsolables. Dans ce cas, en cynique convaincu, il vaut bien mieux ne pas aimer ses enfants, ne pas s'y attacher, le risque de devoir un jour les pleurer étant trop grand¹⁰⁵⁰ !

Autre exemple dans lequel sont associés l'enfant et la mort : dans le récit de voyage *Par les champs et par les grèves*, Flaubert résume une journée de voyage :

Ainsi se passe une journée de voyage ; il n'en faut pas plus pour la remplir : une rivière, des buissons, une belle tête d'enfant, des tombeaux. On savoure la couleur des herbes, on écoute le bruit de l'eau, on contemple les visages, on se promène parmi les pierres usées, on s'accoude sur les tombes¹⁰⁵¹.

Nous pourrions faire une lecture métaphorique et presque aphoristique de ce passage : une journée – mesure temporelle¹⁰⁵² qui serait la vie humaine en raccourci – se passe à voyager au sein d'une nature où se côtoient une « belle tête d'enfant » et des tombeaux ! Toujours ces associations sont remarquées et consignées par Flaubert... De même, lors du voyage en Orient, l'auteur observe, dans le temple d'Esneh :

À l'entrée, débris de momies confisquées par le gouvernement et que l'on a mises là. Dans un des cercueils, tête d'enfant bien conservée, et encore parfaitement reconnaissable¹⁰⁵³.

Et en Asie Mineure, à Constantinople, au sérail de Bajazet, les sépultures en souvenir des enfants morts :

L'appartement est toujours clair et propre, blanc et plein de lampes luisantes – inondé de jour ; autour du sultan sa famille, petites tombes d'enfants en grande quantité ; draps de velours brodés d'or¹⁰⁵⁴.

Ce seront des tombes d'enfants que nous retrouverons encore dans *L'Éducation sentimentale*, lors de l'enterrement de Dambreuse. Flaubert montre le défilé funèbre à la sortie de l'église, il

¹⁰⁵⁰ En réponse, nous pourrions peut-être proposer la leçon de Marguerite Yourcenar, contenue dans un poème intitulé « Épitaphe d'enfant » : « Je n'avais que cinq ans et la mort vint me prendre./Ne pleurez pas : j'étais sans crainte aucune./J'ai peu vécu, c'est vrai, mais m'en vais sans apprendre/L'humain mensonge et l'humaine infortune. » Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979, p. 384.

¹⁰⁵¹ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.132.

¹⁰⁵² Lieu commun qui trouve son origine dans le mythe d'Édipe et l'énigme du sphinx.

¹⁰⁵³ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.665.

¹⁰⁵⁴ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.860.

ne manque pas de nous faire voir, parmi les passants, « des femmes, leur marmot entre les bras », qui montent sur des chaises pour mieux voir passer la calèche et les voitures de deuil. Ces mères à l'enfant se retrouvent, par cynique ironie, au cimetière du Père-Lachaise, mais sous une autre forme :

Partout, entre les balustres, sur les tombeaux, des couronnes d'immortelles et des chandeliers, des vases, des fleurs, des disques noirs rehaussés de lettres d'or, des statuettes de plâtre ; petits garçons et petites demoiselles ou petits anges tenus en l'air par un fil de laiton ; plusieurs ont un toit de zinc sur la tête¹⁰⁵⁵.

Les « couronnes d'immortelles » ornent les tombes, puisque là où est la mort, la vie règne : comme l'enfant se couche dans un tombeau, le vieillard dans la tombe retourne au berceau, l'éternel retour marquant la mort de toute vie, au point que chaque être humain pourrait considérer sa fin comme son commencement.

3.1.2. *Le puer senex* ou l'idée du cycle.

Ma fin est mon commencement

Et mon commencement ma fin¹⁰⁵⁶.

Si nous considérons le *puer aeternus* comme une entité qui aurait, dans son essence, une dimension double : d'une part celle qui symboliserait le début, le commencement de la vie, et d'autre part, celle qui symboliserait la fin du cycle de l'enfance, et en cela, l'éternel retour de l'enfance, alors il porterait en lui le *puer senex*. Il serait en somme l'alpha et l'oméga, l'initiale et la finale d'une totalité humaine complexifiée par la cohabitation d'une timide sortie du néant (le début de la vie balbutiante) et de la mémoire triomphante à l'approche de la disparition et du retour au néant. De la naissance à la mort, le « *puer aeternus et senex* » est à la frontière du monde étranger à l'adulte, et les univers rêvés ou redoutés que sont le paradis et l'enfer se rencontrent en lui, en ce sens que l'enfant et le vieillard sont tous les deux dans une relation de contiguïté avec un au-delà surnaturel, mythique, chthonien. L'enfant du monde arcadien et le vieillard du monde souterrain se rejoignent et n'ont plus vraiment d'âge, leur figure confondue

¹⁰⁵⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.511.

¹⁰⁵⁶ Guillaume de Machaut (1300-1377), *Ma fin est mon commencement* (Palindrome musical).

n'étant autre que celle du dieu grec Aïôn¹⁰⁵⁷, dont l'origine est supposée être celle du dieu persan Zervan, allégorie du temps infini ou du cycle éternel, divinité qui arbore deux visages : celui d'un enfant et celui d'un vieillard. Certaines représentations de Dionysos et d'Hermès reprennent d'ailleurs le double motif du *puer* et du *senex*.

Un fragment d'Héraclite déclare par ailleurs que le temps est un enfant qui pousse des pions et chez Virgile, dans la quatrième bucolique, nous trouvons rassemblés les trois âges de l'homme en un abrégé accéléré du temps :

Pour toi, aimable enfant, la terre la première, féconde sans culture, prodiguera ses dons charmants, çà et là le lierre errant, le baccar et le colocase mêlé aux riantes touffes d'acanthé. Les chèvres retourneront d'elles-mêmes au bercaïl, les mamelles gonflées de lait ; et les troupeaux ne craindront plus les redoutables lions : les fleurs vont éclore d'elles-mêmes autour de ton berceau, le serpent va mourir ; plus d'herbe envenimée qui trompe la main ; partout naîtra l'amome d'Assyrie.

Mais aussitôt que tu pourras lire les annales glorieuses des héros et les hauts faits de ton père, et savoir ce que c'est que la vraie vertu, on verra peu à peu les tendres épis jaunir la plaine, le raisin vermeil pendre aux ronces incultes et, jet de la dure écorce des chênes le miel dégoutter en suave rosée. [...]

Filez, filez ces siècles heureux, ont dit à leurs légers fuseaux les Parques, toujours d'accord avec les immuables destins¹⁰⁵⁸.

C'est cette même idée de temps cyclique que l'on retrouve dans Shakespeare, auteur révérend, lu et relu par Flaubert, et plus précisément dans *Comme il vous plaira*, dans la tirade de Jacques, scène 7, acte II :

Le monde entier est une scène, [...]
C'est un drame en sept âges. D'abord le tout petit
Piaulant et bavant aux bras de sa nourrice,
Puis l'écolier qui pleurniche avec son cartable,
Et son teint bien lavé qu'il n'a que le matin.
Il s'en va lambinant comme un colimaçon
Du côté de l'école. Et puis c'est l'amoureux
[...] Et voici la scène finale
Qui met un terme au cours de cette étrange histoire,
Il redevient enfant, l'enfant qui vient de naître,

¹⁰⁵⁷ Du grec ancien *Aiōn*, terme polysémique puisqu'il désigne à la fois l'âge, le destin, l'idée de génération, l'éternité.

¹⁰⁵⁸ Virgile, *Bucoliques*, dans *Lucrèce, Virgile, Valerius Flaccus. Œuvres complètes*, Collection des auteurs latins publiés sous la direction de M. Nisard. Traduction M. Nisard, Paris, 1850.
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/buc/buc04.html>

Sans mémoire, sans dents, sans goût, sans rien¹⁰⁵⁹.

Dans cette image de retour du vieil homme à l'enfance, faut-il voir que l'enfant est déjà mort avant que d'être né ? Destiné à la pourriture et à la disparition, il offre toujours l'image singulière de sa putréfaction à l'état rétréci de fœtus dans les bœux d'Homais. Qui saura percer les mystères du monde, de la vie, de la mort, et de toute création ? L'enfant est-il, par essence, une sorte de monstruosité bicéphale dont la condition est de manifester la fuite du temps ? Dès lors, il n'est guère étonnant que Flaubert lui-même se pense *puer senex*, comme il l'écrit à Louise Colet, le 20 décembre 1846 :

Sous mon enveloppe de jeunesse gît une vieillesse singulière. Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y replonge m'épouvante. Je ne voudrais être jamais né ou mourir. J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, âcre et incessant qui m'empêche de rien goûter et qui m'emplit l'âme à la faire crever. Il reparait à propos de tout, comme les charognes boursoufflées des chiens reviennent à fleur d'eau malgré les pierres qu'on leur a attachées au cou pour les noyer¹⁰⁶⁰.

Les conceptions de Flaubert sur cette question sont toujours réveillées par les visions lors des voyages. En Orient, alors qu'il est à Chypre, au village de Laerma, une image éloquente retient son attention :

Nous logeons dans une maison où une petite femme enceinte avec son gros ventre, et un sale enfant, broie du grain sur le moulin en pierre – pendant que je suis assis, en dehors sur le petit mur d'appui, une vieille femme file au fuseau debout près de moi ; elle a l'air doux, pas de dents, menton en galoche ; ses cheveux sont plus blancs que le coton qu'elle file¹⁰⁶¹.

Il s'agit là du tableau manifeste des âges de la vie, puisque nous y voyons la promesse d'une naissance (l'enfant encore fœtus dans le ventre de sa mère), un enfant, une adulte (la femme enceinte) et une vieillard qui file, autre allégorie du temps qui passe, comme dans le célèbre sonnet de Ronsard¹⁰⁶², poète tant admiré par l'auteur et qui sert peut-être de référence ici.

L'enfant-vieillard est aussi la figure allégorique de la Science dans *La Tentation de saint Antoine*. La version de 1856 l'indique par une didascalie :

¹⁰⁵⁹ Shakespeare, *Comme il vous plaira (As you like it)*, II,7, Traduction de Jules Supervielle, texte revu et complété en 1938, Pléiade, Gallimard, Paris, 1959, p.114.

¹⁰⁶⁰ *Corr.I*, p.420.

¹⁰⁶¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.815-816.

¹⁰⁶² « Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle/ Assise auprès du feu, dévidant et filant [...] », Ronsard, *Second livre des Sonnets pour Hélène, Œuvres complètes*, Tome I, Pléiade, Gallimard, Paris, 1993, p.400.

Et l'on voit accourir la Science, enfant en cheveux blancs et aux pieds grêles¹⁰⁶³.

En matière de travail rhétorique, cette figure d'enfant-vieillard pour représenter la science se justifie. La science, par définition, ne peut être que dans l'état d'enfance, par le fait même qu'elle ne parvient jamais à vieillir puisqu'elle n'accède jamais à sa fin, à sa maturité. Effectivement, dans la mesure où elle contient en elle-même son renouvellement perpétuel par la formulation d'hypothèses qui peuvent être validées ou récusées en fonction des pratiques expérimentales, la science se maintient dans l'éternelle enfance ; en faisant apparaître l'allégorie de la science dans un corps enfantin, Flaubert se fait ici le porte-parole des thèses rationalistes inspirées par Francis Bacon et développées par les philosophes des Lumières. Représenter la science sous les traits d'un enfant alors qu'elle est, paradoxalement, aussi vieille que l'humanité, est une façon habile et évidente de montrer que tout discours scientifique tendant à expliquer le monde ne peut parvenir à son terme ou à une conclusion qui équivaldrait à la mort. Constamment soumis à la recherche expérimentale et constamment soumis à son renouvellement, l'enfant-science, même s'il progresse, ne peut pas grandir, il est toujours jeune par essence¹⁰⁶⁴. Dans cet état d'éternelle jeunesse, incapable de vieillir, la science est donc toujours en quête de vérité mais ne parvient jamais à croître suffisamment pour atteindre une quelconque certitude. Le temps n'existe pas pour elle : autre manière pour Flaubert de montrer que la connaissance humaine est irrémédiablement limitée et que nous ne percerons jamais ni les mystères de l'univers ni les causes de notre présence en son sein.

L'image du *puer senex* trouve enfin sa plus significative expression dans *Madame Bovary* : il s'agit du vieux duc de Laverdière, personnage qui apparaît lors du bal à la Vaubyessard :

Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et *la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait*, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du Marquis, le vieux duc de Laverdière, l'ancien favori du comte d'Artois, dans le temps des parties de chasse au Vaudreuil, chez le marquis de Conflans, et qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette entre MM. De Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine

¹⁰⁶³ *La Tentation de saint Antoine* (1856), O.C.III, p.68.

¹⁰⁶⁴ Flaubert, fils et frère de médecins, est, à sa manière, très proche des thèses que Claude Bernard (1813-1878) exprimera dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), ouvrage dans lequel il explique que « la théorie est l'hypothèse vérifiée après qu'elle a été soumise au contrôle du raisonnement et de la critique. Une théorie, pour rester bonne, doit toujours se modifier avec le progrès de la science et demeurer constamment soumise à la vérification et la critique des faits nouveaux qui apparaissent. Si l'on considérait une théorie comme parfaite, et si on cessait de la vérifier par l'expérience scientifique, elle deviendrait une doctrine » (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Garnier-Flammarion, 1966, p.176.). Flaubert refusera toute sa vie de conclure la moindre vérité au sujet de quoi que ce soit.

de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines¹⁰⁶⁵ !

Personnage inventé par Flaubert, son apparence est celle d'un vieillard retombé en enfance ; il est le seul homme qui n'occupe pas sa place à la table des hommes, mais qui siège à celle des femmes, et il fascine Emma. Son âge se situe entre quatre-vingts et cent ans, puisque l'on peut fixer sa naissance après 1740. Juliette Azoulay écrit, au sujet de ce vieux duc pitoyable :

L'ironie de Flaubert consiste-t-elle seulement à présenter comme subjectivement (dans l'esprit d'Emma) vénérable, un être qui est objectivement ridicule ? La réflexion de Flaubert va peut-être plus loin, en refusant de fixer l'essence d'un ridicule objectif ; le phénomène est en effet éminemment social et la raison pour laquelle Emma ne rit pas du duc de Laverdière est peut-être que personne dans l'assemblée n'aurait l'idée d'en rire.[...] Le privilège de l'aristocrate est de désamorcer *a priori* toute forme de rire à son sujet,[...] Flaubert introduit un décalage entre le regard du narrateur sur ce vieillard et le regard d'Emma ainsi que celui des autres convives, révélant le caractère conventionnel de la dignité comme du ridicule¹⁰⁶⁶.

Aux réflexions de Juliette Azoulay, nous pourrions ajouter que Laverdière, ce vieillard-enfant qui exerce un attrait irrésistible sur Emma, laquelle le voit pour la première et dernière fois, est une vanité vivante : il incarne l'idée d'un passé enfoui à jamais, il est une représentation de la mort, d'un cycle qui se termine, et la décrépitude de son corps, sa façon infantile et dégoûtante de manger, l'excluent de la table des hommes où il n'a plus sa place et le renvoient à celle des femmes, seules figures maternantes disposées à rendre à la vieillesse les soins qu'elles donneraient à un enfant. Mais il semble qu'à part Emma et le domestique, personne ne fasse attention à lui. De sa vie aventureuse et de ses conquêtes prestigieuses (comment Emma en a-t-elle connaissance ? S'est-elle renseignée ? Parle-t-on de lui à la table ? Car lui-même ne saurait raconter sa vie puisqu'en plus d'être sourd, il ne communique plus qu'en bégayant), Flaubert laisse planer le mystère... Il ne reste que l'image de la dégradation physique et de la solitude. Emma transforme cette figure du *memento mori* en un mythe d'existence illustre et tumultueuse : Laverdière, le « vert d'hier » devenu féminin qui a couché dans le lit des reines, est toujours jeune à ses yeux, et le vieillard n'existe qu'à travers ce qu'il a été. Mais de ses prouesses sexuelles, il ne reste que le souvenir et peut-être peut-on voir, dans sa « petite queue

¹⁰⁶⁵ *Madame Bovary*, p.192. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁶ Juliette Azoulay, « *Ridiculus sum*, le ridicule dans *Madame Bovary* », *Flaubert* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 08 décembre 2016, consulté le 21 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2658>

enroulée d'un ruban noir » une allusion grivoise à son sexe mort et le symbole d'une virilité endeuillée.

3.1.3. La mort qui parle.

Dans *La Tentation de saint Antoine*, l'allégorie de la mort nous fait savoir que sous son empire, le gazon fleuri se transforme en cimetière submergé par les cadavres dont les ossements se répandent au dehors. L'abondance du pays idyllique n'est plus, dans cet enfer qu'est le monde, celle des fruits et des fleurs : le symbolisme de l'herbe verte et riante est renversé car la semeuse, c'est la mort même, et ses champs macabres dégorgent de débris de squelettes. Aussi la mort déclare-t-elle à Antoine :

C'est fini, c'est passé, on en met d'autres par-dessus, et la terre ne se doute pas de tout ce qu'elle contient d'oubli. Cependant le cimetière comme le cœur se hausse de plénitude, enfouit en se gonflant jusqu'à la pierre de ses tombeaux, fait craquer ses limites et déborde au-dehors¹⁰⁶⁷ ; il y a sur le gazon des ossements jaunes, et l'on sent aux alentours une vague odeur de charogne¹⁰⁶⁸.

Le goût des saisissants contrastes chez Flaubert ne pouvait que substituer les « ossements jaunes » à la petite fille, sur le gazon : l'image est terrible, mais l'œuvre de Flaubert n'en est pas privée. L'écrivain avait déjà exploité poétiquement l'allégorie de la mort dans une œuvre de jeunesse où il mène une réflexion sur les formes d'anéantissement de la vie. Dans sa nouvelle *La Femme du monde*, le jeune écrivain met en scène la mort, qu'il baptise « femme du monde », comme pour la doter d'une certaine prestance, d'une élégance particulière qui lui permettrait d'apparaître dans le monde pour y être admirée. Elle a le maintien altier et le caractère dominateur des divinités froides, insensibles, et déploie, dans son discours, les trésors rhétoriques :

En vain j'ai entendu des peuples dévorés par la peste crier après la vie, en vain j'ai vu des rois qui se cramponnaient à leur couronne, en vain j'ai vu les larmes d'une mère qui redemandait son enfant. Leur prière me semblait ridicule¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁷ Dans le récit du voyage qu'il fait dans les Pyrénées et en Corse, Flaubert relate : « Ces monuments romains sont comme un squelette dont les os, çà et là, passent à travers la terre ; aux ondulations du gazon on devine la forme du mort. » (*Pyrénées-Corse, O.C.I*, p.683.) Cette vision dans le paysage a probablement inspiré la tirade de la mort.

¹⁰⁶⁸ *La Tentation de saint Antoine, O.C.II*, p.521.

¹⁰⁶⁹ *La Femme du monde, ODJ*, p.126.

Nous notons la force évocatrice des reprises anaphoriques de la formule signifiante « en vain », qui ont pour effet de simuler les coups frappés et répétés partout où la mort passe – la période oratoire nous permettant de voir d’abord les populations de pestiférés en une vision panoramique, telle que nous la montrent les tableaux représentant le triomphe de la mort, puis, en vision rapprochée, les rois, pour enfin centrer toute l’attention sur la mère et son enfant emporté par la mort.

Flaubert a aussi une conception ironique¹⁰⁷⁰ et cynique de l’allégorie. D’abord parce que l’expression « femme du monde » peut désigner une prostituée, ensuite parce qu’ici, il associe la mort aux enfants et aux fleurs, comme pour aggraver sa terrible cruauté, en opposant violemment le néant stérile aux symboles de la vie :

Souvent en entendant les éclats de rire des enfants, en les voyant se parer de fleurs, je les ai emportés dans mes bras, j’ai orné ma tête de leurs bouquets et j’ai ri comme eux. Mais, à ce son creux et sépulcral qui sortait de ma maigre poitrine, on reconnaissait que c’était une voix de fantôme¹⁰⁷¹.

Le geste raffiné de l’allégorie qui se couronne elle-même avec les fleurs des enfants morts, associe le sens de la délicatesse à la plus insupportable barbarie. Bourreau distingué qui rit comme a ri sa victime (le rire semble d’ailleurs être la raison pour laquelle l’enfant est condamné), la mort est soucieuse de son apparence et l’exprime dans son discours. Flaubert reprend ce motif de la mort qui parle dans *la Danse des Morts*, au chapitre VI, à ceci près que la mort se fait poétesse ici (on peut l’imaginer psalmodiant un vrai chant à l’antique), puisqu’il intitule le chapitre « Chant de la mort » :

J’ai vu souvent des enfants jouer avec des fleurs, des amants vivre perdus dans les bras de leurs maîtresses, des rois engraisser d’orgueil sous leur manteau royal, des siècles heureux d’eux-mêmes et fiers de leur immense corruption, et j’ai tout pris d’un seul coup : les fleurs, les enfants, les amours, les rois, les trônes, les siècles, tout cela est passé, fané, envolé comme la poussière de la route où je cours. Quand je vois de la fraîcheur, de la jeunesse, une jeune fleur, une jeune fille à faner, je fane la fleur et la fille ; les roses mortes me donnent les plus doux parfums¹⁰⁷².

La mort s’impose donc comme une puissance capable de transformer le vert gazon en poussière stérile – la poussière de l’Ecclésiaste – et le rapt du jeune enfant qui joue avec les fleurs, souvenir du *locus amoenus* duquel il est expulsé, est la représentation symbolique de l’idée de temps cyclique : début et fin se rejoignent. Il s’agit pour Flaubert de rendre compte de la pensée

¹⁰⁷⁰ Il peut imaginer, par exemple, un tableau que brosse le peintre Pellerin dans *L’Éducation sentimentale* et qui représente le Christ conduisant une locomotive.

¹⁰⁷¹ *La Femme du monde*, ODJ, p.127.

¹⁰⁷² *La Danse des Morts*, ODJ, p.422.

héraclitéenne quant à la fluence permanente qui préside à tout. Dans l'énumération de tous les éléments changeants du monde vivant que la mort peut prendre, la présence de l'enfant permet de voir l'accélération d'une totalité de temps, combinée à un élargissement du champ de la vision : « fleurs », « enfants », « amours », « rois », « trônes », « siècles », « tout » sont autant d'éléments disparates (végétal, humain, sentiments, objets, mesure du temps chronologique) dont nous pouvons retenir le couple enfant/roi, qui rappelle la figure mythique du dieu Aïôn, telle qu'elle apparaît dans un fragment d'Héraclite :

L'éternel est un enfant qui joue à la petteia¹⁰⁷³, la royauté est à un enfant¹⁰⁷⁴.

Chez Héraclite, le monde mouvant et chaotique soumis au temps serait aux mains d'un enfant inexpérimenté qui déplacerait des pions : nous trouverions là l'explication possible du règne éternel de l'instabilité¹⁰⁷⁵, le règne de l'enfant en tant que force illimitée de vie... Du reste, la mort peut aussi se faire mère bienveillante :

Je suis la consolatrice, l'endormeuse ; comme on fait au petit enfant qui a bien couru toute la journée, je couche le genre humain dans son berceau et je souffle la lumière¹⁰⁷⁶ ;

Flaubert, en combinant comparaison et métaphore, fait de la mort une figure douce et apaisante, dans une tendre scène de coucher domestique, où, telle une mère ou une bonne nourrice, elle accompagne l'homme – vieillard-enfant – pour lequel la tombe est redevenue berceau, pour un sommeil radical.

La Tentation de saint Antoine de 1849 présente un autre exemple d'association entre la mort et l'enfant, dans un long discours proféré par l'allégorie de la Mort qui raconte avec cynisme et ironie la mort d'un enfant au berceau :

¹⁰⁷³ La « petteia » est un jeu grec qui consiste à prendre les pions de l'adversaire sur un plateau divisé en cases carrées et où se déplacent pions noirs et blancs selon des règles stratégiques qui simulent un combat militaire.

¹⁰⁷⁴ Héraclite d'Éphèse, *Fragments*, 52, (en grec ancien : « αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεττεύων παιδὸς ἢ βασιλῆη ») traduction Samuel Béreau, <http://philoctetes.free.fr/heraclite.pdf>. À propos d'Héraclite, il faut savoir que Flaubert s'est intéressé aux cosmogonies de ce philosophe présocratique, et notamment pour ce qui relève des origines de l'harmonie du monde, harmonie rendue possible par la « guerre » qui oppose les forces contraires. Juliette Azoulay fait remarquer, dans son article « Héraclite » du *Dictionnaire Flaubert* (Champion Classiques, Paris 2017, p.702-703), que *Salammô*, par exemple, « est bâti sur ce modèle héraclitéen, qui pense un dynamisme des contraires, et donc une forme de devenir historique non téléologique ». Ce qui plaît à Flaubert, c'est toujours l'attraction tendue des choses qui, dans leur association antithétique, se heurtent : l'enfant et la mort n'ont *a priori* rien à voir ensemble, mais l'intérêt poético-philosophique est de les joindre.

¹⁰⁷⁵ Voir Vinciane Pirenne-Delforge, *Héraclite, Le temps est un enfant qui joue*, David Bouvier et Véronique Dasen éditeurs, collection « Jeu », Presses Universitaires de Liège, Liège, 2021.

¹⁰⁷⁶ *La Tentation de saint Antoine*, O.C.II, p.516.

Bée ! bée ! fait le petit enfant qui voit ma figure entre les rideaux de son berceau, il appelle sa maman, il se ratatine dans ses draps, il sanglote. « Oh ! oh ! quoi ? tu veux me prendre ? – Oui, marmot, tout comme j’ai pris ton grand-papa. – Oh ! oh ! oh ! moi qui suis si jeune ! – Pas plus que ton oiseau qui s’est étranglé dans les barreaux de sa cage. – Moi qui n’ai fait de mal à personne ! – Ta poupée cassée ce matin était bien douce aussi. – Oh ! oh ! oh ! j’ai les yeux bleus, la chair rose, je sens bon, je commence à dire mille petites choses gentilles. Oh ! oh ! je t’en prie, je veux encore mettre ma robe brodée des dimanches, je veux jouer sur le gazon, je veux manger de la crème. Oh ! oh ! »

Je lui touche le front, il s’apaise, la mère s’approche ; « Comme il dort bien, mon bel enfant ! allez-vous en donc, vilaines mouches ! » Elle les chasse avec son mouchoir. « Il ne se réveille pas, c’est singulier ! » Elle le touche, il est froid. « Comment ? oh, ce n’est pas possible ! allons donc, il riait tout à l’heure ! – mais oui, c’est possible ; – Mon enfant ! mon enfant ! n’y en avait-il pas d’autres ? Miséricorde ! À qui la faute ? à la nourrice, au médecin, au feu, à l’eau, au courant d’air ? » Elle crie, elle se désespère, elle se tord ; le papa rentre de la ville, il est fort étonné ; les domestiques sont troublés, on en cause chez les voisins. Hah ! hah ! hah ! (*La Mort rit.*) C’est ainsi que ça se passe. Hah ! hah ! hah !

*Elle rit si fort que son linceul en tombe des épaules, elle reste toute nue*¹⁰⁷⁷.

Cette fois, Flaubert fait voir une scène théâtrale où la mort, insensible à la pitié, vient emporter le petit enfant. Entièrement écrite au présent de narration pour rendre le récit plus vivant et créer l’effet d’hypotypose, la scène a en outre une valeur itérative, et nous comprenons qu’elle se répète mécaniquement au sein du cercle familial, dans les chambres d’enfants qui meurent en bas âge : « C’est ainsi que ça se passe » dit-elle, car les enfants, tout charmants qu’ils soient, sont soumis au scandale de la mort (la scène est en outre proleptique, car la tragédie de la mort d’un enfant se retrouvera dans *L’Éducation sentimentale*, Rosanette perdant son fils unique). Dans ce dialogue qui l’oppose à la mort et qui a l’allure d’un plaidoyer pour conserver la vie, l’enfant tente d’implorer la pitié de son juge. Mais l’argument selon lequel l’enfant devrait être épargné pour sa jeunesse et son innocence est vite balayé, parce qu’il y a toujours un oiseau étranglé ou une poupée cassée aux côtés du petit condamné : puisque rien ne peut expliquer l’horreur de la mort d’un enfant, il faut bien inventer des crimes punissables, ou des justifications fallacieuses. Flaubert met l’accent sur l’absurdité criante de la mort¹⁰⁷⁸, son côté aveugle et inéluctable sont si insupportables que l’on en arrive à chercher des causes : « À qui la faute ? à la nourrice, au médecin, au feu, à l’eau, au courant d’air ? », énumération de vaines explications qui devraient répondre à la question à jamais sans réponse, pourquoi ?

¹⁰⁷⁷ *La Tentation de saint Antoine, O.C.II*, p.527.

¹⁰⁷⁸ Cette dénonciation de l’absurdité de la mort de l’enfant se retrouvera dans *La Peste* (1947) d’Albert Camus.

3.2. Ce qui n'aura pas lieu : l'enfant idéal n'a pas d'existence.

3.2.1. Questions d'éducation : les enfants entre père et mère.

Tout ce que nous avons vu tend à montrer que, s'il peut exister une certaine vision idéale de l'enfant qui serait célébré, en même temps que les fruits et les fleurs, dans les lieux idylliques tels les campagnes riantes ou le rond de gazon, territoires littéraires de l'enfance par excellence, Flaubert relègue la place de cette image dans le monde imaginaire. L'enfant mythique, comme engendré par les Muses dans un âge d'or qui a disparu, ne se rencontre jamais dans la vie réelle. L'écrivain l'annonce dans *La Tentation de saint Antoine*, lors du défilé des dieux. Les Muses s'adressent ainsi à Antoine :

Quelque chose qui n'est plus palpitait dans l'air sur les races juvéniles. Elles avaient la poitrine carrée, des nobles attitudes et des langages, comme leurs vêtements, à grands plis droits avec des franges d'or. C'est nous qui prenions l'enfant et qui formions sa taille ; sous les yeux des mères les hommes devenaient beaux, les gymnastiques viriles faisaient les poètes, les athlètes et les orateurs¹⁰⁷⁹.

Le temps des Muses est bien révolu ! C'est l'idée semblable que développe la Mort, quelques lignes plus loin, quand les dieux Lares entrent en scène, sous les yeux d'Antoine :

Passez ! passez ! Le toit de la maison s'est écroulé¹⁰⁸⁰, la pluie a tombé sur vos épaules, vous êtes pourris comme de vieilles bûches et vous avez perdu pour toujours les fers de l'affranchi, la balle d'or de l'enfant, la pièce de monnaie de la mariée. Plus de valets soumis ! plus d'enfants respectueux, plus de pères redoutés ni de longues familles¹⁰⁸¹ !

Non seulement l'enfant idéal n'existe pas, mais il a aussi la fonction, chez Flaubert, d'incarner la tristesse et la mélancolie¹⁰⁸², surtout quand il « rentre », quand il s'abstrait du paysage pour une raison quelconque, en général liée à la météorologie, au soir qui tombe ou à la saison. L'enfant n'est pas présent pour la joie de vivre qu'il peut exprimer, mais il disparaît au contraire dans l'humeur la plus sombre. Ainsi, dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, lors du rendez-

¹⁰⁷⁹ *La Tentation de saint Antoine*, O.C.II, p.562.

¹⁰⁸⁰ Ce détail présente bien des similarités avec le toit de la charreterie envolé à la ferme des Bertaux, chez le père Rouault, que nous avons associé aux Lares!

¹⁰⁸¹ *La Tentation de saint Antoine*, O.C.II, p.566.

¹⁰⁸² Le fond de l'enfance n'est-il pas la mélancolie ?

vous manqué d'Henry avec Émilie, (rencontre avortée que l'on mettra en parallèle avec le rendez-vous manqué de la rue Tronchet, entre Frédéric et Marie Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale* de 1869), Flaubert accorde au diapason la frustration d'Henry avec la tempête qui approche et qui interrompt les jeux des enfants, rappelés par leur bonne :

Le temps était sombre, de gros nuages couraient vite sur la cime des arbres, leur écorce verte suintait comme les murs par un temps de dégel. La surface du grand bassin, toute jaune et couverte de feuilles mortes, se ridait sous le vent, les cygnes étaient rentrés dans leur cabane. Les bonnes appelaient à elles leurs enfants, les bourgeois hâtaient le pas, craignant la pluie, la sentinelle avait passé sa capote¹⁰⁸³.

Et dans *Madame Bovary*, quand Emma sombre dans la plus profonde mélancolie lorsqu'elle comprend que ses espoirs d'être invitée à nouveau au Bal de la Vaubyessard seront déçus, en proie à l'ennui du dimanche, le spectacle qui s'offre à elle n'est que tristesse. Là encore, les lieux se vident progressivement de ce qui pourrait leur conférer une certaine joie, puisque les enfants quittent aussi la scène :

Comme elle était triste le dimanche, quand on sonnait les Vêpres ! [...] Le vent, sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait : et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.

Cependant on sortait de l'église. Les femmes en sabots cirés, les paysans en blouse neuve, les petits enfants qui sautillaient nu-tête devant eux, tout rentrait chez soi¹⁰⁸⁴.

Cette image annonce le rôle des enfants d'Yonville pendant sa convalescence, après que Rodolphe l'a abandonnée :

À midi, Charles rentrait ; ensuite il sortait ; puis elle prenait un bouillon, et, vers cinq heures, à la tombée du jour, les enfants qui s'en revenaient de la classe, traînant leurs sabots sur le trottoir, frappaient tous avec leurs règles la cliquette des auvents, les uns après les autres¹⁰⁸⁵.

Enfants nu-tête sautillant ou enfants traînant le sabot et jouant des percussions mécaniquement (les imparfaits itératifs traduisent la répétition de l'action et le caractère obstiné des mouvements et des bruits qui se reproduisent à l'identique et qui agissent négativement sur la conscience d'Emma), sont perçus dans leurs conduites obstinées, infantiles, et qui n'offrent plus, à la longue, ni surprise ni manifestation spontanée du vivant : les enfants sont réduits à l'état d'automates dénués d'âme, et disparaissant des paysages.

¹⁰⁸³ *L'Éducation sentimentale* de 1845, ODJ, p.876.

¹⁰⁸⁴ *Madame Bovary*, O.C.III, p.205.

¹⁰⁸⁵ *Madame Bovary*, O.C.III, p.338.

Les enfants ne font donc pas le bonheur, loin s'en faut. Et la première évidence pour Flaubert, c'est que leur présence dans la famille est plutôt une cause de mésentente, le rôle de l'enfant n'étant pas d'œuvrer à l'édification d'un cercle familial parfait. Croire que l'enfant garantit l'harmonie n'est qu'une illusion. Le mariage voit les couples se déchirer, se défaire, se cocufier. Dans *Smar*, par exemple, nous l'avons vu, le sauvage abandonne femme et enfant pour partir au loin vivre ses aspirations chimériques... Dans le même conte, Flaubert intègre une scène farcesque et satirique : il s'agit d'une « petite comédie bourgeoise » que Yuk fait voir à Smar d'un point de vue élevé permettant un regard surplombant. La quatrième scène de cette comédie de mœurs – histoire d'un couple, d'un mariage et de la naissance d'un enfant – pourrait être considérée comme une préfiguration de ce qui arrivera à Madame Bovary mère, quand le père de Charles la laissera seule pour courir après toutes les gotons de village :

Elle eut un enfant, le plus joli du monde. Elle l'aimait, le caressait, le baisait à toute heure du jour ; c'était des joies sans fin, car c'était toute sa joie et son amour que cet enfant-là.

Son mari trouvait que ses couches l'avaient rendue laide ; les cris de son fils l'ennuyaient. Il ne l'aima que plus tard, lorsque la réputation du fils eut rejailli sur le père.

Cependant il retourna chez les filles et recommença sa vie de garçon. Sa femme restait le soir auprès d'un berceau, à prier Dieu et à pleurer. De temps en temps l'enfant ouvrait les bras et bégayait, ses petites mains potelées flattaient les joues de sa mère, rougies par de grosses larmes¹⁰⁸⁶.

Triste image que celle de l'enfant inconscient du désespoir de sa mère mal mariée et, de fait, délaissée. Flaubert récrit donc en la développant toute cette scène dans *Madame Bovary*, pour montrer pourquoi la mésentente des époux a des retentissements sur l'éducation donnée au jeune Charles¹⁰⁸⁷. Avant même la naissance de l'enfant, le père Bovary trompe sa femme, à laquelle échoient toutes les préoccupations du ménage ; et quand il naît, l'éducation de l'enfant est un sujet de désaccord :

¹⁰⁸⁶ *Madame Bovary*, O.C.III, p.581.

¹⁰⁸⁷ L'enfant entre père et mère, du reste, attire toujours l'attention de l'écrivain ; ainsi, lors de son voyage en Orient, embarqué à bord du bateau qui le conduit de Marseille au Caire, il remarque une famille et note : « Passagers : M. Codrika, consul de France à Manille, sa femme, sa petite fille, son petit garçon. » (*Voyage en Orient*, O.C.II, p. 607.) Même famille que l'on retrouve quelques lignes plus loin, après avoir quitté Malte et en route pour Alexandrie : « Lundi vers 3 heures la mer grossit — le vent debout ne nous quitte plus ; nous piquons dedans ; on met les voiles pour appesantir le navire. La nuit fut vigoureuse ; Mme Codrika embêtant son mari : “ Tes pauvres betits henfants ! c'est l'orgueil de l'homme”, etc. Suée du pauvre homme, profil de l'homme tanné au superlatif ! Il est sorti de sa chambre, débraillé, oppressé, pâle et, me prenant la main : “ Vous n'êtes pas marié, vous, mon ami — vous êtes bien heureux ! ”[...] en d'autres moments je suis embêté une seconde en songeant qu'après tout on peut périr en mer. Codrika près de moi me lâcha cette parole : “ Quand je pense que ces pauvres enfants se jouaient encore aux Champs-Élysées il y a quinze jours ” ». *Voyage en Orient*, O.C.II, p.611-612. Du reste, chez Flaubert, mari et femme, comme dans la farce médiévale ou la comédie moliéresque, ne s'entendent pas. Cette opposition dans les couples se retrouvera aussi dans les duos que forment Madame Aubain et Félicité ou Bouvard et Pécuchet, lesquels se heurtent au cours de scènes de ménage grotesques.

Quand elle eut un enfant, il le fallut mettre en nourrice. Rentré chez eux, le marmot fut gâté comme un prince. Sa mère le nourrissait de confitures ; son père le laissait courir sans souliers, et, pour faire le philosophe, disait même qu'il pouvait bien aller tout nu, comme les enfants des bêtes. À l'encontre des tendances maternelles, il avait en tête un certain idéal viril de l'enfance, d'après lequel il tâchait de former son fils, voulant qu'on l'élevât durement, à la spartiate, pour lui faire une bonne constitution. Il l'envoyait se coucher sans feu, lui apprenait à boire de grands coups de rhum et à insulter les processions. Mais, naturellement paisible, le petit répondait mal à ses efforts. Sa mère le traînait toujours après elle ; elle lui découpait des cartons, lui racontait des histoires, s'entretenait avec lui dans des monologues sans fin, pleins de gaietés mélancoliques et de chatteries babillardes. Dans l'isolement de sa vie, elle reporta sur cette tête d'enfant toutes ses vanités éparses, brisées. Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi dans les ponts et chaussées ou dans la magistrature. Elle lui apprit à lire, et même lui enseigna sur un vieux piano qu'elle avait, à chanter deux ou trois petites romances. Mais à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce *n'était pas la peine* ! Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce ? D'ailleurs, *avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde*. Madame Bovary se mordait les lèvres et l'enfant vagabondait dans le village.

Il suivait les laboureurs, et chassait, à coups de mottes de terre, les corbeaux qui s'envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, courait dans les bois, jouait à la marelle sous le porche de l'église, les jours de pluie, et, aux grandes fêtes, suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée.

Aussi poussa-t-il comme un chêne. Il acquit de fortes mains, de belles couleurs¹⁰⁸⁸.

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Pour commencer, nous pourrions rappeler quel admirateur de Lucien était Flaubert. Or, chez Lucien, un dialogue entre Anacharsis et Solon intitulé « Anacharsis ou les exercices du corps », nous apprend que des jeunes gens « roulant dans la boue, s'y vautrent comme des pourceaux¹⁰⁸⁹ », le grec Solon indiquant au barbare scythe Anacharsis pourquoi il est nécessaire d'endurcir les corps, de les rendre moins sensibles et plus résistants à la douleur. Le père Bovary ayant lu Parny (voir le baptême de Berthe), nul doute qu'il ait aussi lu Lucien comme son créateur... Aussi « l'idéal viril de l'enfance » que défend le père Bovary pourrait bien être celui de Solon expliqué à Anacharsis (notons que les jeunes Grecs auront un teint rouge d'être élevés à l'air : Charles Bovary fait aussi remarquer ses « poignets rouges habitués à être nus¹⁰⁹⁰ » quand il arrive au collège). Les divergences de

¹⁰⁸⁸ *Madame Bovary, O.C.III*, p.155.

¹⁰⁸⁹ Lucien de Samosate, « Anacharsis ou les exercices du corps », *Œuvres complètes*, Tome troisième, Traduction d'Émile Chambry, Classiques Garnier, s.d., Paris, p.34.

¹⁰⁹⁰ *Madame Bovary, O.C.III*, p.151.

l'éducation se fondent sur deux systèmes opposés, les valeurs défendues par la mère tendre et aimante, voire passionnée par son fils, s'avèrent dichotomiques par rapport à celles du père, indifférent et négligent, qui se donne pour excuse de mettre en pratique une philosophie spartiate. Le père donc, « insoucieux d'éducation » écrit Flaubert dans le brouillon¹⁰⁹¹, a abandonné toute velléité d'agir pour préparer l'avenir de son fils ; sans aucune attention pour une réussite future, mais plutôt sceptique avec désinvolture, il se persuade de l'inutilité de toute action éducative et de la vanité des efforts que l'éducation d'un enfant exige. Le renoncement à s'occuper de l'habillement de son fils par exemple, relève peut-être davantage de la paresse que de ses principes philosophiques. Et s'il y a apprentissage, celui-ci se ramène à l'initiation au libertinage : boire « de grands coups de rhum » et « insulter les processions » à la manière des libertins ; il lui enseigne donc le mépris de la religion et l'injure publique par le blasphème ; en définitive, il lui apprend à troubler un certain ordre social par la remise en cause des valeurs religieuses, des rites chrétiens : le fils doit marcher dans les pas de son père, imiter sa mauvaise humeur et se venger de la religion. Peut-être veut-il en faire un libre-penseur, ou peut-être n'agit-il que pour « saboter » l'éducation de la mère, prémices de la destruction ironique des principes de toute éducation en général que nous retrouverons dans *Bouvard et Pécuchet*. Mais en cela aussi il échoue, car en aucun cas Charles Bovary ne s'opposera à l'ordre, et s'il bafoue un jour le nom de Dieu, ce sera après la mort d'Emma : « Je l'exècre, votre dieu » criera-t-il à l'abbé Bournisien.

Le père, convaincu que rien ne sert à rien et qu'il n'est pas nécessaire d'entreprendre quoi que ce soit, finit d'ailleurs par avoir le dernier mot dans le dialogue avec la mère, qui ne réplique plus et s'empêche de parler puisqu'elle se mord les lèvres. Fatiguée de devoir argumenter (notons l'imparfait à valeur itérative, signe du texte que les discussions sur l'éducation de l'enfant sont habituelles et que le mari, imperméable aux efforts de persuasion de la mère, y met systématiquement fin), Madame Bovary mère renonce et se soumet. À elle seule incombent toutes les préoccupations relatives à l'éducation puisque le père est démissionnaire.

Qu'importe les efforts de la mère d'ailleurs, puisque selon Flaubert, l'éducation ne sert pas à grand-chose, c'est la nature qui fait tout, thèse qu'il développera de façon plus consistante dans *Bouvard et Pécuchet*. Il nous dit ici que l'enfant est « naturellement paisible ». De quelle nature parle-t-il ? S'agit-il, comme pour Louise Roque, de cette sorte de conditionnement physiologique qui préside, par les lois de l'hérédité, du hasard et de l'environnement, au

¹⁰⁹¹ <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=bovary&id=1610>

caractère de l'individu et le détermine ? Gouverné par son essence, sa « nature », Charles ne peut pas être belliqueux. Déterminé « biologiquement », son caractère le définit une bonne fois pour toutes : l'éducation ne corrigera donc pas sa nature « paisible », et avoir froid, boire du rhum et injurier des processions ne l'endurcissent nullement. Le brouillon de *Madame Bovary*, qui n'offre que peu de matière sur l'éducation de Charles, nous apprend en outre que Flaubert veut l'enfant « lent d'esprit et doux comme une petite fille¹⁰⁹² » : la nature non virile de son caractère inné fait tout ; c'est donc « naturellement » que le petit Charles répond mal aux tentatives de son père comme à celles de sa mère d'ailleurs, qui « monologue », quand elle veut lui apprendre quelque chose : adulte, Charles sera, de la même façon, incapable de répondre aux sollicitations d'Emma quand celle-ci lui lira des poèmes pour l'enthousiasmer.

Revenons sur l'éducation prodiguée par la mère : elle découpe des cartons écrit Flaubert. Faut-il comprendre qu'elle taille des images dans du papier sans valeur pour fabriquer des figurines ? des cartes de jeu ? ou de loto, fort à la mode au XIX^e siècle ? Le brouillon ne nous apprend rien si ce n'est que le découpage des cartons est associé aux histoires qu'elle raconte à son fils, lequel est assis près d'elle. Flaubert laisse le lecteur dans le flou, car seule compte l'image de l'enfant silencieux et docile, assis sagement à côté de sa mère qui bricole. Flaubert nous le montre d'ailleurs « traîné » par sa mère, passif, subissant (plus qu'agissant) les « gaîtés mélancoliques et chatteries babillardes » : l'enfant est élevé dans un enjouement maternel qui paraît forcé (l'oxymore tempère toute joie puisque s'y mêle de la tristesse) et les caresses ou sucreries accompagnées de paroles volontairement infantiles et volubiles font retomber la mère elle-même en enfance.

D'autres pages des brouillons¹⁰⁹³ du roman relatifs à l'enfance de Charles font état du travail de Flaubert pour créer la « nature » de son personnage et lui donner sa parfaite cohérence dans l'ensemble du texte. Ce qui ressort du travail de l'écrivain, c'est que le personnage est construit de sorte qu'il ne soit surtout pas un « grimpeur », comme nous avons pu expliquer ce trait dominant chez certains enfants dynamiques, attirés par les hauteurs, épris d'idéal, et agissant dans la verticalité pour atteindre un but élevé. Charles se maintient au sol, dans l'horizontalité, et quand il lui arrive de monter sur quelque chose, c'est pour se laisser tomber, pour ressentir le vertige de la chute. L'auteur le décrit s'adonnant à des activités nonchalantes de garçon à la campagne toujours vu dans une sorte d'apathie tranquille. Le brouillon nous le fait voir « effaroucher les dindons dans la haie », « garder les dindons avec une gaule », pêcher

¹⁰⁹² <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=bovary&id=1609>

¹⁰⁹³ <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=bovary&id=1614>

des grenouilles dans les étangs, ou « roulant sur les tas d'herbes, rentrant déchiré », ou se laissant « glisser du haut en bas des bottes de paille¹⁰⁹⁴ » : c'est un garçon qui, au sens métaphorique, se laisse glisser dans la vie, comme il se laissera glisser doucement dans la mort. Charles enfant « se roulait comme un poulain sur la luzerne fauchée, revenait tard avec les chevaux ». Il « joue à la marelle » aussi, toujours sur un plan horizontal, au sol. S'il peut quelquefois se suspendre à la corde des cloches de l'église, c'est pour « se sentir emporter » : toujours passif, Charles n'offre aucune résistance à la force du mouvement qui l'entraîne et il en jouit. Une formule notée sur le brouillon indique : « et se sentir tiré en l'air emporter dans l'eau enlever de terre », l'expression « tiré en l'air emporter dans l'eau » étant barrée d'un trait. Flaubert avait aussi émis l'idée de montrer Charles se laisser prendre par le courant de l'eau : belle image de la noyade inévitable...

Mariage critique qui fait le malheur des époux, mauvais ménage, couple dysfonctionnel, manque d'argent : ce qui constitue l'univers familial exerce donc une influence majeure sur les projets d'éducation de l'enfant. Autre exemple, pour Charles Bovary, l'entrée au collège est différée¹⁰⁹⁵ :

C'était le curé de son village qui lui avait commencé le latin, ses parents, par économie, ne l'ayant envoyé au collège que le plus tard possible¹⁰⁹⁶.

Aussi comprend-on pourquoi l'incipit du roman nous fait voir l'entrée au collège d'un garçon d'une quinzaine d'années, venu de la campagne, fort embarrassé, et qui ne saura que faire de sa casquette toute neuve.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le premier chapitre nous fait connaître le couple Arnoux et la petite Marthe qui va avoir sept ans et qui se distingue par ses « caprices », satisfaits de très bonne grâce par le père. Comme une évidence, mari et femme ne s'accordent pas en matière d'éducation :

Mme Arnoux blâma son mari de sa faiblesse pour son enfant¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹⁴ La petite Berthe semble avoir hérité de cette nature-là, elle qui se roule sur le gazon, par atavisme pourrait-on dire...

¹⁰⁹⁵ Faut-il y voir le signe que cet enfant-là sera un mari qui aura toujours un temps de retard par rapport à une femme dont il ne comprendra jamais les aspirations romanesques au moment opportun ?

¹⁰⁹⁶ *Madame Bovary, O.C.III*, p.153.

¹⁰⁹⁷ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV*, p.156.

Frédéric est plusieurs fois témoin de la mésentente des époux, sujet d'affliction pour lui, comme pour Marie, qu'il voudrait consoler. Aussi est-ce une des raisons pour lesquelles il fréquente assidûment le domicile Arnoux :

Alors commença pour Frédéric une existence misérable. Il fut le parasite de la maison.

Si quelqu'un était indisposé, il venait trois fois par jour savoir de ses nouvelles, allait chez l'accordeur de piano, inventait mille prévenances ; et il endurait d'un air content les bouderies de Mlle Marthe et les caresses du jeune Eugène, qui lui passait toujours ses mains sales sur la figure. Il assistait aux dîners où Monsieur et Madame, en face l'un de l'autre, n'échangeaient pas un mot ; ou bien Arnoux agaçait sa femme par des remarques saugrenues. Le repas terminé, il jouait dans la chambre avec son fils, se cachait derrière les meubles, ou le portait sur son dos, en marchant à quatre pattes, comme le Béarnais. Il s'en allait enfin ; et elle abordait immédiatement l'éternel sujet de plainte : Arnoux¹⁰⁹⁸.

Pourquoi se rendre chez l'accordeur de piano ? Faut-il chercher du secours parce qu'une corde a sauté ou parce qu'il faut vérifier l'accord de l'instrument qui dissonne comme les époux désaccordés dissonent ? Par ailleurs, en plus de l'« existence misérable » que vit Frédéric, aliéné par sa persistance à fréquenter la maison Arnoux malgré la dégradation des relations entre époux à laquelle il assiste, voilà qu'il doit maintenant supporter les enfants ! Marthe et Eugène sont dépourvus de leur charme d'antan : l'une affecte un visage qui rechigne et montre sa mauvaise humeur, l'autre, avec ses doigts collants, force Frédéric à surmonter son dégoût et à souffrir stoïquement des sensations fort désagréables. En effet, si le petit garçon peut lui toucher le visage, c'est que le jeune homme se met à son niveau, à sa hauteur : il le porte dans ses bras ou s'accroupit. Endurer « d'un air content » un enfant aux mains sales, est-ce s'avilir ou se dévouer à la cause de l'enfant ? Grâce aux enfants qu'il a le devoir d'aimer puisque ce sont les enfants de celle qui le fascine, Frédéric fait-il l'expérience paradoxale du plaisir qui consiste à sacrifier sa liberté et surmonter ses répugnances pour plaire à l'être aimé ? Ne serait-ce pas imiter aussi Jacques Arnoux déchu qui marche à quatre pattes sur le sol comme un cheval pour servir de monture à son rejeton¹⁰⁹⁹ ? Toujours est-il que la conduite de Frédéric est calculée et

¹⁰⁹⁸ *L'Éducation sentimentale, O.C.IV*, p. 310.

¹⁰⁹⁹ Flaubert fait allusion à l'anecdote selon laquelle le roi Henry IV, le « Béarnais », servait de monture au jeune dauphin alors que l'ambassadeur d'Espagne lui rendait visite. Le roi, bon père de famille aimant jouer avec ses enfants, priait le diplomate d'attendre la fin du jeu tout en lui demandant s'il avait aussi des enfants. Ce sujet a été peint par Ingres et Bonington. Comme le fait remarquer François Pupil : « Cette anecdote un peu niaise voulait opposer la puissance d'un roi décoré du Saint-Esprit à la simplicité d'un père dominé par les caprices de ses enfants. On savait en effet qu'Henry IV avait vécu entouré des siens, les princes légitimes comme les bâtards. Le narrateur [Ingres] représenta seulement les premiers... en égard pour leur mère qui trône à la fois si royale et si maternelle sous le blason de France. » Si le père est à quatre pattes, la mère se maintient dans une majestueuse dignité de reine. Voir François Pupil, *Le style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1985, p.425. On notera que Félicité porte aussi les enfants sur son dos dans *Un cœur simple*.

les efforts qu'il fait pour tolérer les enfants sont intéressés, au point que nous pourrions ramener sa conduite à une forme de prostitution. Tout ce à quoi il consent, pour l'avantage de voir Marie Arnoux, qui garde au milieu de toute cette trivialité sa superbe attitude, est un renoncement à sa dignité, et la salissure de son visage due aux doigts malpropres d'Eugène pourrait bien le souiller, au propre comme au figuré. Le souiller ou l'honorer ? L'ambivalence du geste demeure. Nous voyons bien que Frédéric est prêt à tout pour être auprès de Marie. Le sacrifice qu'il fait aux enfants de son confort peut être aussi la preuve d'une abnégation, d'un oubli de soi, d'une humilité généreuse, d'une forme de dévouement religieux qui trouvera son aboutissement plus loin dans le roman, lors de la scène du duel, puisque le jeune homme amoureux s'y montrera prêt à mourir pour défendre la cause de celle qu'il aime.

Arnoux, sa femme et Frédéric trouvent une sorte d'écho dans le roman : c'est le trio composé du père Roque, de sa femme Éléonore et de la servante Catherine, singulier ménage à trois dans lequel deux femmes, la servante Catherine et Éléonore, la mère, se disputent sur les principes d'éducation d'une enfant, la petite Louise, sous l'arbitrage du mari dépassé par les événements :

Catherine, dans sa jalousie, s'attendait à exéquer cette enfant. Au contraire, elle l'aima. Elle l'entoura de soins, d'attentions et de caresses, pour supplanter sa mère et la rendre odieuse, entreprise facile, car Mme Éléonore négligeait complètement la petite, préférant bavarder chez les fournisseurs. Dès le lendemain de son mariage, elle alla faire une visite à la sous-préfecture, ne tutoya plus les servantes, et crut devoir, par bon ton, se montrer sévère pour son enfant. Elle assistait à ses leçons ; le professeur, un vieux bureaucrate de la mairie, ne savait pas s'y prendre. L'élève s'insurgeait, recevait des gifles, et allait pleurer sur les genoux de Catherine, qui lui donnait invariablement raison. Alors les deux femmes se querellaient ; M. Roque les faisait taire. Il s'était marié par tendresse pour sa fille, et ne voulait pas qu'on la tourmentât¹¹⁰⁰.

L'univers familial dans lequel est placé l'enfant a très vite les apparences d'un enfer : Louise est délaissée par sa mère, ou quand celle-ci s'en occupe, est traitée sans tendresse, voire violentée ; le précepteur est incompetent, la petite fille ne peut compter que sur l'aménité de la vieille servante. Roque, père démissionnaire pour ce qui concerne l'éducation de sa fille, ne peut que se poser en arbitre et laisse aller sa fille à sa guise. En cela, il contrevient quelque peu aux règles du temps qui stipulent qu'il faut bien garder les filles.

Du reste, à certains endroits dans son œuvre, Flaubert initie une réflexion sur la question du genre et des différences entre l'éducation dispensée à la fille et celle dispensée au garçon.

¹¹⁰⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.238-239.

Par exemple, dans le récit de son voyage en Corse à l'automne 1840, il évoque le statut des filles devenues femmes, lesquelles comptent pour rien, et nous pouvons en déduire l'inégalité dans le couple parental :

C'est, du reste, une chose à remarquer en Corse que le rôle insignifiant qu'y joue la femme ; si son mari tient à la garder pure, ce n'est ni par amour ni par respect pour elle, c'est par orgueil pour lui-même, c'est par vénération pour le nom qu'il lui a donné. D'ailleurs, il n'y a entre eux deux aucune communication d'idées et de sentiments ; le fils, même enfant, est plus respecté et plus maître que sa mère. [...] La femme compte pour peu de chose et on ne la consulte jamais pour prendre mari. Quand un fils a quatorze ou quinze ans, son père lui dit qu'il est temps d'être homme, qu'il faut se marier ; il lui choisit lui-même une femme, les deux familles négocient longtemps l'affaire, et avec toutes les précautions possibles, le pacte d'alliance se conclut, les noces se font avec pompe, on y chante des chansons guerrières ; puis les enfants arrivent dans le ménage, on leur apprend à tirer le fusil, on leur enseigne un peu de français, ils vont à la chasse et c'est là toute la vie, une vie de paresse, d'orgueil et de grandeur¹¹⁰¹.

Dans une note qu'il ajoute à son récit, Flaubert rapporte aussi un détail trouvé dans le mémoire de Hubert Lauvergne sur la Corse (1826) :

Dans un curieux mémoire que M. Lauvergne a publié sur la Corse, il dit qu'il a vu un jeune garçon de douze ans environ s'amuser à tenir sa mère couchée en joue au bout de son fusil ; il lui faisait faire ainsi toutes les évolutions qu'il lui commandait et la faisait danser comme un chien avec un fouet. Le père était à deux pas de là et riait beaucoup de cette plaisanterie barbare¹¹⁰².

Le garçon corse est élevé dans le mépris de sa mère et de la femme en général, ce qui n'est pas pour plaire à Flaubert, lui qui attachait tant d'importance à parfaire l'éducation de sa nièce, rêvant pour elle l'acquisition d'une culture immense à l'égal de celle du garçon.

L'éducation que reçoivent les filles vise à les maintenir dans l'ignorance totale des sciences de la reproduction, de la sexualité, de l'érotisme, voire de la pornographie. Une page du conte *Un parfum à sentir ou les baladins* nous apprend ainsi que les filles sont victimes d'un enseignement plein d'anomalies et qui voudrait faire croire que le vice n'existe pas, l'essentiel étant bien sûr de protéger la jeune fille vierge et pure de tout écart de conduite :

Ah ! voyez-vous, jeune enfant, c'est que faussée par une éducation vicieuse, vous n'êtes pas descendue jusque dans la misère, vous n'avez pas vu son délire, vous n'avez pas entendu ses hurlements de rage, vous n'avez pas sondé ses plaies, vous n'avez pas compris ses douleurs amères, son désespoir et ses

¹¹⁰¹ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.706-707.

¹¹⁰² *Pyrénées-Corse, ODJ*, p. 707.

crimes ! Ah ! pauvre jeune fille, c'est qu'il est des lieux dont vous ignorez l'existence, c'est qu'on vous a caché un mot qui est toute notre société : prostitution¹¹⁰³.

Aussi les mères doivent-elle permettre toutes les lectures à leurs filles, ce qui serait peut-être le meilleur moyen de les préserver ! Flaubert en a une conscience forte. L'épigraphe de *Smar* est à ce titre significative : « La mère en permettra la lecture à sa fille¹¹⁰⁴ » écrit Flaubert, en reprenant une formule de *La Philosophie dans le boudoir*, œuvre de Sade. Car le problème de l'éducation se pose au sein des familles bourgeoises : que doit-on mettre entre les mains des enfants ? Question de censure... La morale religieuse et publique exige d'expurger les livres de tout ce qui n'est pas conforme à ses principes. Mais Flaubert dénonce ce type d'éducation insupportable, propre à fabriquer des enfants bourgeois, répliques de leurs parents eux-mêmes insupportables¹¹⁰⁵. Dans le récit du voyage en Bretagne, il disserte sur les dévastations et les ravages des « *expurgata* ». Sa réflexion débouche sur le scandale des textes tronqués et il écrit :

...moi, j'ai des remords de n'avoir pas étranglé de mes dix doigts l'homme qui a publié une édition de Molière « que des familles honnêtes peuvent mettre sans danger entre les mains de leurs enfants ». Je regrette de n'avoir pas à ma disposition pour le misérable qui a sali Gil Blas des mêmes immondices de sa vertu des supplices stercoraires et des agonies outrageantes ; et quant au brave idiot d'ecclésiastique belge qui a purifié Rabelais, que ne puis-je dans mon désir de vengeance réveiller le colosse endormi pour lui entendre pousser dessus sa hurlée titanique¹¹⁰⁶.

L'écrivain laisse encore s'exprimer sa colère dans une lettre à Louise Colet, le 17 mai 1853 :

L'œuvre de la critique moderne est de remettre l'Art sur son piédestal. On ne vulgarise pas le Beau ; on le dégrade, voilà tout. Qu'a-t-on fait de l'Antiquité en voulant la rendre accessible aux enfants ? Quelque

¹¹⁰³ *Un Parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p.92.

¹¹⁰⁴ « Je veux que la vertu plus que l'esprit y brille/La mère en prescrira la lecture à sa fille » : cet alexandrin se trouve dans le poème « Ode à Priape » (vers 1709) d'Alexis Piron, poète, dramaturge et chansonnier connu pour sa verve satirique et pour avoir inspiré D.A.F de Sade qui se sert de cet alexandrin en guise d'épigraphe à sa *Philosophie dans le boudoir* (1795). Une telle épigraphe est évidemment ironique et antiphastique, le contenu de l'œuvre étant loin d'être innocent. Cependant, nous pouvons aussi comprendre qu'il faut permettre toutes les lectures aux filles.

¹¹⁰⁵ L'idée est à nuancer, comme toujours chez Flaubert. En témoigne un passage de *Smar* où le dieu du grotesque, Yuk, se moque de la naïveté du mari en général, et dans sa tirade adressée à la jeune femme qui cherche l'ermite Smar s'écrie : « Vous m'avez l'air d'une bonne femme. Vous êtes mariée, j'en suis sûr, je vois ça à certaines choses, — mariée à un brave homme. Oh, un bien excellent homme, mais un peu benêt, entre nous soit dit ; je le connais, et la nuit de vos noces vous fûtes même obligée de lui apprendre certaines choses que les femmes ordinairement savent trop bien, mais qu'elles font semblant d'ignorer. J'en ai connu qui se pâmaient ainsi de pudeur, et qui, tout en disant : "Finissons ! Que faites-vous là ? ", connaissent le métier depuis l'âge de neuf ans. Mais vous, tout en restant mariée, vous êtes demeurée sage comme la Vierge ; vous avez des enfants... charmants, qui ressemblent à leur mère. » (*Smar*, ODJ, p.543.) Ainsi peut triompher la perversité sous l'apparence de la pudeur.

¹¹⁰⁶ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.17.

chose de profondément stupide ! Mais il est si commode pour tous de se servir d'*expurgata*, de résumés, de traductions, d'atténuations ! Il est si doux pour les nains de contempler les géants raccourcis¹¹⁰⁷ !

La question de savoir ce que l'on doit mettre entre les mains des enfants que l'on éduque ne se pose plus pour le couple de précepteurs sans enfants que nous avons trouvés dans *L'Éducation sentimentale* de 1845. Au dernier chapitre de l'œuvre, Flaubert nous fait part de ce que sont devenus les personnages principaux et secondaires. Nous avons ainsi des nouvelles de Madame Renaud, de son mari, et de la pension d'éducation où Henry et Émilie avaient vécu de si belles heures de passion amoureuse. Flaubert nous donne à voir un tableau de la pension aussi triste que peut l'être le collègue¹¹⁰⁸, le pseudo-couple Renaud étant définitivement dissocié dans la tâche éducative qu'il voue aux pensionnaires :

Son mari [M. Renaud] est maintenant un véritable maître de pension ; un simple marchand de soupe et de latin. Il a vendu son ancienne maison, renoncé à son système d'éducation particulière, et s'est acheté un grand établissement où il reçoit des élèves à des prix plus modérés. Aussi le noble genre de l'institution que nous lui avons connue, a-t-il été remplacé dans sa nouvelle par un autre plus ordinaire et plus commun ; ce n'est plus la salle à manger, c'est le réfectoire avec ses tables peintes en rouge, et son carreau lavé tous les samedis. Il n'y a plus de jardin ; on joue dans la cour – une cour carrée, sablée, plantée de six tilleuls chétifs sur lesquels les écoliers écrivent leur nom. À quoi servirait un salon ? Madame reste dans sa chambre et M. Renaud lui-même tient l'étude des *grands*. Émilie n'a plus de belles toilettes, ne va jamais au spectacle, et ne reçoit personne. Enfermée toute la journée dans son appartement, à peine si on la voit à l'heure des repas. – Elle a même persuadé à son mari de prendre une demoiselle de confiance pour surveiller le linge et peigner les petits garçons – ouvrage qui lui répugnait fort. Tous les dimanches elle va à la messe¹¹⁰⁹.

Émilie, elle qui n'avait pas « le bonheur d'être mère », mais qui était si soucieuse du bien-être des enfants, renonce à tout, sauf à la religion. N'ayant pas pu s'épanouir dans une relation amoureuse, Madame Renaud voit sa tendresse se tarir, et dans cette triste pension sans jardin ni gazon, les petits garçons la dégoûtent.

La Légende de saint Julien l'Hospitalier nous offre l'image originale d'un couple chargé de l'éducation d'un enfant. Nous retrouvons les mêmes différences de contenu selon que c'est

¹¹⁰⁷ *Corr.II*, p.328. Nous ne pouvons que constater l'extraordinaire actualité de la pensée de Flaubert, à l'heure où, par exemple, des metteurs en scène modifient, pour certaines pièces de théâtre du passé, les dénouements qu'ils ont jugés non politiquement corrects. Nous pensons notamment à la fin de l'opéra de Bizet, *Carmen*, dans une interprétation due au metteur en scène Léo Muscato, à Florence en 2018 : sous prétexte que notre temps, très sensible au fléau des violences faites aux femmes, exige que l'on n'applaudisse pas au meurtre d'une femme, c'est Carmen qui tue Don José, et non l'inverse.

¹¹⁰⁸ Nous y reviendrons plus loin dans notre chapitre sur l'enfance maltraitée.

¹¹⁰⁹ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.1076.

le père ou la mère qui éduque l'enfant. N'oublions pas que les prophéties que chacun des parents a entendues lors des fêtes de la naissance de Julien se distinguent : à la mère l'ermite prédit que Julien sera un saint, au père, le Bohème annonce mystérieusement la gloire militaire. Mère et père s'arrangent chacun de leur côté pour que les prophéties se réalisent :

Quand il eut sept ans, sa mère lui apprit à chanter. Pour le rendre courageux, son père le hissa sur un gros cheval. L'enfant souriait d'aise, et ne tarda pas à savoir tout ce qui concerne les destriers¹¹¹⁰.

La mère opte pour l'enseignement d'une discipline en lien avec la religion et l'on imagine aisément qu'elle ne lui apprend pas des chants guerriers mais plutôt des psaumes ou des mélodies courtoises. On ignore si le chant sacré est une pratique qui plaît à Julien ; en revanche, on sait que l'équitation lui procure naturellement un plaisir et un intérêt qui motivent un apprentissage rapide et complet. Père et mère délivrent un enseignement censé développer le caractère pieux par l'une, et le caractère intrépide et vaillant, par l'autre. Nous retrouvons donc un modèle d'éducation double voire opposé selon qu'il est celui prodigué par une femme ou par un homme : même schéma dichotomique ou complémentaire observé chez les autres couples, et notamment le couple des parents de Charles Bovary. Quant aux savoirs académiques, ils sont dispensés par une tierce personne :

Un vieux moine très savant lui enseigne l'Écriture sainte, la numération des Arabes, les lettres latines, et à faire sur le vélin des écritures mignonnes. Ils travaillaient ensemble, tout en haut d'une tourelle, à l'écart du bruit.

La leçon terminée, ils descendaient dans le jardin, où, se promenant pas à pas, ils étudiaient les fleurs¹¹¹¹.

Loin des tumultes du monde et à l'abri des passions désordonnées, le moine et l'enfant s'adonnent à des activités paisibles qui ressemblent bien à celles pratiquées dans l'univers silencieux du cloître monacal. Mais si l'enfant herborise en compagnie de son mentor dans un jardin digne d'Épicure, il apprend *a contrario* qu'il existe d'autres mondes où s'agitent des vies bruyantes :

D'autres fois, une troupe de pèlerins frappait à la porte. Leurs habits mouillés fumaient devant l'âtre ; et, quand ils étaient repus, ils racontaient leurs voyages : les erreurs des nefes sur la mer écumeuse, les marches à pied dans les sables brûlants, la férocité des païens, les cavernes de la Syrie, la Crèche et le Sépulcre. Puis ils donnaient au jeune seigneur des coquilles de leur manteau.

¹¹¹⁰ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.253-254.

¹¹¹¹ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.254.

Souvent le châtelain festoyait ses vieux compagnons d'armes. Tout en buvant, ils se rappelaient leurs guerres, les assauts des forteresses avec le battement des machines et les prodigieuses blessures. Julien, qui les écoutait, en poussait des cris ; alors son père ne doutait pas qu'il ne fût plus tard un conquérant¹¹¹².

Au chant inculqué par la mère répondent d'autres formes de chants épiques. Ce sont d'abord les récits de voyage qui mêlent des souvenirs dignes de l'*Odyssée* – les « erreurs des nefes » rappellent les « erreurs » d'Ulysse, c'est-à-dire ses errances sur la mer vineuse – à ceux des pèlerinages aventureux en Terre Sainte et à Jérusalem. Puis viennent les épopées guerrières contées lors des fêtes au château. L'enfant, que toute cette littérature orale impressionne vivement, pousse « des cris » ; cris de joie ou de terreur ? Flaubert ne le précise pas car le seul fait de mentionner la réaction de l'enfant suffit : crier prouve la force du récit sur les sens et la conscience du petit garçon, c'est le pouvoir enchanteur des mots ! Du point de vue du père, les cris de l'enfant témoignent de la construction d'une identité future de guerrier dominateur. L'enfant oscille entre une instruction paisible et lénifiante dispensée par la mère, et un enseignement fondé sur l'initiation aux valeurs guerrières et aux exploits héroïques, en lien avec la figure paternelle. Ces deux types d'éducation opposés, qui passent par le chant et le récit, exaltent soit la guerre, soit la paix, et, ce faisant, fondent le pouvoir du littéraire pour penser le monde selon la leçon héraclitienne (celle qui imprègne *Salammbô*) puisque *Polemos*, comme lutte perpétuelle des contraires, est père de toutes choses. Les enthousiasmes de Julien pour l'action et les jeux physiques doivent ainsi être tempérés par une attitude pieuse :

Mais le soir, au sortir de l'angélus, quand il passait entre les pauvres inclinés, il puisait dans son escarcelle avec tant de modestie et d'un air si noble, que sa mère comptait bien le voir par la suite archevêque¹¹¹³.

Cette double aspiration, l'une vers l'action, l'autre vers la piété, mène Julien au meurtre de ses parents, puis aux béatitudes de la sanctification, comme si père et mère déterminaient par leur éducation opposée une logique dans l'aspect double du comportement de l'individu.

Ces jeux d'opposition entre deux attitudes vis-à-vis des enfants à éduquer ont leur importance chez Flaubert, et nous les retrouvons dans *Un cœur simple*, comme dans *Bouvard et Pécuchet*. Dans *Un cœur simple*, Madame Aubain et Félicité, couple maîtresse et servante, apparaissent comme une sorte de substitut du couple « père et mère ». Autant Félicité est tendrement maternelle et protectrice, autant Madame Aubain est froidement mélancolique. Quand il s'agit d'envoyer Virginie au couvent, c'est un crève-cœur pour la servante :

¹¹¹² *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.254.

¹¹¹³ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p.254.

Mme Aubain voulait faire de sa fille une personne accomplie ; et comme Guyot¹¹¹⁴ ne pouvait lui montrer ni l'anglais ni la musique, elle résolut de la mettre en pension chez les Ursulines d'Honfleur. L'enfant n'objecta rien. Félicité soupirait, trouvant Madame insensible¹¹¹⁵.

Le thème de l'éducation des enfants entre « père et mère » est donc effleuré çà et là, tout au long de l'œuvre par Flaubert, pour qui la famille est un lieu où les choses ne vont pas de soi. Ces questions aboutissent à une exploration beaucoup plus approfondie dans *Bouvard et Pécuchet*, couple parental grotesque qui va tout essayer pour donner à deux orphelins les soins nécessaires à leur épanouissement physique, intellectuel et moral.

3.2.2. Victor et Victorine, ou l'Émile travesti.

« Ah ! oui ! c'est beau, l'éducation¹¹¹⁶. »

Les questions d'éducation sont définitivement balayées de façon farcesque dans *Bouvard et Pécuchet*, où les petits Victor et Victorine se voient dispenser une éducation par les deux personnages principaux du roman. Tournées en dérision avec un humour dominé par le grotesque, ces questions restent sans réponse aucune, dans la mesure où selon Flaubert, l'éducation ne sert pas à grand-chose. Souvenons-nous que le dieu qui préside à tout, le fameux Yuk, est celui qui refuse de moraliser sur quoi que ce soit puisqu'au monde, rien n'a de sens : l'éducation des enfants subit la même charge critique, et, au même titre que tout le reste, elle est absurde, inutile et sans joie. Les traités d'éducation sont truffés d'énoncés ridicules dont le non-sens ne peut que faire rire. Or, le rire démocratien, (ou le rire de Lucien – relayé par celui de Rabelais) en écho au non-sens universel est peut-être une des seules réponses à ce qui n'en a pas et par surcroît démonstration d'un certain génie¹¹¹⁷.

¹¹¹⁴ L'éducation primaire de Paul et Virginie est faite par Guyot « un pauvre diable employé à la mairie, fameux pour sa belle main, et qui repassait son canif sur sa botte. » (*Un cœur simple*, O.C.IV, p.221-222.)

¹¹¹⁵ *Un cœur simple*, O.C.V, p.228.

¹¹¹⁶ Bouvard à Pécuchet, *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.602.

¹¹¹⁷ Au XX^e siècle, Jacques Vaché reprend ces thèses, dans un texte poétique surréaliste très intéressant parce qu'il fait de l'humour la condition d'existence du génie, dans une lettre qu'il adresse à André Breton, le 29 avril 1917, alors qu'il est au front : « Mais voilà : c'est ainsi et non autrement — Il y a beaucoup de formidable UBIQUE aussi dans l'umour [*sic*] — comme vous verrez — Mais ceci n'est naturellement — définitif et l'umour dérive trop d'une sensation pour ne pas être très difficilement exprimable — Je crois que c'est une sensation — J'allais presque dire un SENS — aussi — de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout / QUAND ON SAIT / Et c'est pourquoi les

Comment en arrive-t-on à parler d'éducation ? Le chapitre IX du roman nous apprend que Bouvard et Pécuchet, en pleine crise religieuse, fréquentent assidument le château du comte de Faverges. Là, Madame de Noaris, la dame de compagnie, présente un jour Victor et Victorine, enfants trouvés :

Ensuite, elle amena deux enfants, un gamin d'une douzaine d'années et sa sœur, qui en avait dix peut-être. Par les trous de leurs guenilles, on voyait leurs membres rouges de froid. L'un était chaussé de vieilles pantoufles, l'autre n'avait plus qu'un sabot. Leurs fronts disparaissaient sous leurs chevelures et ils regardaient autour d'eux avec des prunelles ardentes comme de jeunes loups effarés¹¹¹⁸.

Nous avons premièrement le tableau de deux mendiants, voire deux sauvagesons hirsutes, entourés de mystères quant à leurs origines :

Mme de Noaris conta qu'elle les avait rencontrés le matin sur la grande route. Plaquevent ne pouvait fournir aucun détail.

On leur demanda leur nom. « Victor – Victorine. » – « Où était leur père ? – En prison. » – Et avant, que faisait-il ? – Rien. » – « Leur pays. – Saint-Pierre. » – « Mais quel Saint-Pierre ? » Les deux petits pour toute réponse disaient en reniflant : « Sais pas, sais pas. » Leur mère était morte et ils mendiaient¹¹¹⁹.

L'attention du lecteur est portée sur ces deux orphelins, leur pauvreté et leur ignorance pitoyable. Leur savoir, indigent, révèle en outre des difficultés de langage par l'absence du pronom personnel « je » et du « ne » explétif : « sais pas » disent-ils, outre l'insuffisance de la connaissance qu'ils ont d'eux-mêmes (leur prénom, le père en prison, la mère morte, Saint-Pierre). Victor et Victorine sont recueillis et leur première éducation est dispensée au château :

Mme de Noaris exposa combien il serait dangereux de les abandonner ; elle attendrit la Comtesse, piqua d'honneur le Comte, fut soutenue par Mademoiselle, s'obstina, réussit. La femme du garde-chasse en prendrait soin. On leur trouverait de l'ouvrage plus tard, – et comme ils ne savaient ni lire ni écrire, Mme de Noaris leur donnerait elle-même des leçons afin de les préparer au catéchisme.

Quand M. Jeufroy venait au château, on allait quérir les deux mioches, il les interrogeait puis faisait une conférence, où il mettait de la prétention, à cause de l'auditoire¹¹²⁰.

enthousiasmes — (d'abord c'est bruyant) — des autres sont haïssables — car — n'est-ce pas — Nous avons le Génie — puisque nous savons l'UMOUR — Et donc tout — vous n'en aviez d'ailleurs jamais douté ? — nous est permis — Tout ça est bien ennuyeux, d'ailleurs » (Jacques Vaché, *Dans le sillage du météore désinvolte, Lettres de guerre 1914-1919*, édition dirigée par Philippe Pigéard, Collection Points Poésie, éditions Points, Paris, 2015, p.130.)

¹¹¹⁸ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V.*, p.557.

¹¹¹⁹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V.*, p.557.

¹¹²⁰ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V.*, p.557.

Dans le récit, les prétentions de l'abbé débouchent sur un questionnement relatif aux finalités de l'éducation et aux raisons qui peuvent justifier la transmission du savoir. Nous voyons, par exemple, que l'abbé Jeufroy, cédant à la vanité, s'adresse davantage au public présent qu'aux enfants qu'il est chargé d'éduquer. Dans cette situation où les destinataires du discours savant ne sont pas ceux à qui il s'adresse mais à des tiers que l'orateur veut impressionner, à quoi sert l'éducation si ce n'est à satisfaire son propre orgueil, quel qu'en soit le moyen ? Bouvard et Pécuchet, non dupes, ne supportent plus les conférences pédantes de l'abbé, et décident de retarder leur arrivée au château pour ne plus rencontrer le prêtre. Mais c'est peine perdue :

Un jour pourtant, ils l'y trouvèrent.

Depuis une heure, il attendait ses deux élèves. Tout à coup Mme de Noaris entra.

« La petite a disparu. J'amène Victor ! Ah ! le malheureux. »

Elle avait saisi dans sa poche, un dé d'argent perdu depuis trois jours, puis suffoquée par les sanglots :

« Ce n'est pas tout ! ce n'est pas tout ! Pendant que je le grondais, il m'a montré son derrière ! » Et avant que le Comte et la Comtesse aient rien dit : « Du reste, c'est de ma faute, pardonnez-moi ! »

Elle leur avait caché que les deux orphelins étaient les enfants de Touache, maintenant au bagne¹¹²¹.

À partir de là vont se poser avec gravité toutes les questions relatives à l'efficacité de l'éducation des enfants puisque les leçons de l'abbé Jeufroy n'ont pas contribué à développer la ponctualité et les bonnes manières chez les deux petits. Nous avons examiné, au chapitre précédent, les points de vue différents des père et mère quant à l'éducation de leur enfant. Ici, les enfants sont sans parents (comme Émile dans le fameux traité d'éducation de Jean-Jacques Rousseau) et vont pouvoir occuper les esprits de leur « famille » adoptive, puisque leur indocilité et leur résistance à tout apprentissage vont générer des difficultés qu'il va falloir surmonter. Non seulement Victor vole un objet précieux, mais de surcroît il méprise la réprimande, rejette la loi, bafoue la pudeur en exhibant son arrière-train sous les yeux outrés de Madame de Noaris. Précisons que ce geste de mépris qui défie l'autorité en même temps qu'il est transgression d'un tabou et provocation en vue d'humilier un adversaire¹¹²², relève d'une

¹¹²¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.567-568.

¹¹²² Il semble que la première occurrence littéraire de ce geste insultant se trouve dans *La Guerre des Juifs* de Flavius Josèphe, qui raconte l'événement survenu lors des Pâques, durant l'administration romaine de Cumanus : « Le peuple, en effet, s'était porté en foule à Jérusalem pour la fête des azymes, et la cohorte romaine avait pris position sur le toit du portique du temple, car il est d'usage que la troupe en armes surveille toujours les fêtes, pour parer aux désordres qui peuvent résulter d'une telle agglomération de peuple. Alors un des soldats, relevant sa robe, se baissa dans une attitude indécente, de manière à tourner son siège vers les Juifs, et fit entendre un bruit qui s'accordait avec le geste. Ce spectacle indigna la multitude. » Flavius Josèphe, *Œuvres complètes*, tome V, *La Guerre des Juifs*, Traduction de René Harmand révisée et annotée par Théodore Reinach, Libraire Ernest Leroux, Paris, 1912, Livre II, chapitre XII, p.177. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75908v.texteImage#>

pratique carnavalesque. Il s'agit en effet d'un phénomène d'inversion : le visage – le haut du corps – est dérobé aux yeux de l'interlocutrice et est remplacé par l'envers de la personne. Victor, par cette bravade licencieuse, commence donc le défilé carnavalesque des théories éducatives tournées en dérision les unes après les autres et précipitées dans une dégringolade vertigineuse. La question est posée :

Que faire ?

Si le Comte les renvoyait, ils étaient perdus – et son acte de charité passerait pour un caprice.

M. Jeufroy ne fut pas surpris. L'Homme étant corrompu naturellement il fallait le châtier pour l'améliorer.

Bouvard protesta. La douceur valait mieux.

Mais le Comte, encore une fois s'étendit sur le bras de fer, indispensable aux enfants, comme pour les peuples. Ces deux-là étaient pleins de vices, la petite fille menteuse, le gamin brutal. Ce vol, après tout on l'excuserait, l'insolence jamais, l'éducation devant être l'école du respect¹¹²³.

Aussi est-il décidé que le petit Victor sera châtié sévèrement par Sorel, le garde-chasse. Conduit chez ce dernier par le baron Mahurot¹¹²⁴ pour être battu, et accompagné par Bouvard et Pécuchet, Victor a néanmoins le plaisir d'assister à une partie de chasse improvisée :

Des lapins sortirent de leurs terriers et broutaient le gazon.

Un coup de feu partit, un deuxième, un autre ; – et les lapins sautaient, déboulaient. Victor se jetait dessus pour les saisir, et haletait trempé de sueur.

« Tu arranges bien tes nippes » dit le baron. – Sa blouse en loques avait du sang.

Victor démontre-t-il qu'il a « le goût du sang » ? Il se comporte en tous cas comme un jeune chien de chasse qui, dans son instinct de prédation, poursuit et capture des proies. Difficile à contrôler car imprévisible, c'est un sauvageon, et le prénom que lui a attribué Flaubert est sans doute inspiré du fameux sauvage de l'Aveyron que le docteur Jean Itard nomma Victor et qu'il eut tant de difficultés à éduquer¹¹²⁵. Flaubert connaissait les mémoires de Jean Itard, sans

De nombreux peuples se sont, dans l'histoire, distingués par la coutume qui consiste à tourner le dos à son ennemi pour lui présenter ses fesses nues – les Grecs conspuent ainsi les Vénitiens et les Français à Byzance (voir Robert de Clary, *La Conquête de Constantinople*). On se souviendra aussi du personnage de la vieille dans *Le Tiers-Livre* de Rabelais : la prophétesse à laquelle Panurge demande si son mariage sera heureux ou non « se retira dans son repaire, et sur le seuil de la porte retroussa sa robe, sa jupe et sa chemise jusqu'aux aisselles, et leur montra son cul. Panurge le vit et dit à Épistémon : “ Non d'une... en bois, voilà le trou de la Sibylle.” (Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, *Le Tiers-Livre*, chapitre XVII, Seuil, Paris, 1973, p.433.) Il est utile de rappeler que Flaubert a lu Flavius Josèphe en prévision de la rédaction du conte *Hérodiade*, (il en fait mention dans une lettre qu'il adresse à Edma Roger des Genettes le 27 septembre 1876, voir *Corr.V*, p.120.) et qu'il a lu et relu l'œuvre de Rabelais. Victor ne fait que saisir le bâton de relais...

¹¹²³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.568.

¹¹²⁴ Le baron Mahurot est le futur gendre du comte de Faverges.

¹¹²⁵ Victor de l'Aveyron, enfant sauvage vivant solitairement dans les forêts, trouvé et capturé par des chasseurs, fut ramené à Paris en 1800 pour faire l'objet d'examen et d'étude auprès des médecins et des savants. C'est le docteur Itard, médecin des Lumières, héritier de Locke et Condillac, qui se chargea de son éducation et qui écrivit des mémoires très détaillés sur ses méthodes. Thierry Gineste, dans une étude qu'il a faite des archives et des mémoires d'Itard consacrés à Victor, rappelle cependant que « sa tentative d'éducation et de traitement entraîna

doute lus également par son père et son frère médecins. L'histoire du sauvage de l'Aveyron le fascine d'ailleurs au point qu'il s'identifie même à cet enfant trouvé dans la forêt et signe une des lettres qu'il adresse à Louise Colet « Ton sauvage de l'Aveyron ¹¹²⁶ ». Si Victor de l'Aveyron s'est avéré presque inéducable, le Victor du roman va l'être aussi ¹¹²⁷ :

La correction n'avait point corrigé Victor. Il refusait d'apprendre son catéchisme, et Victorine proférait des mots sales. Bref, le garçon irait aux « Jeunes Détenus ¹¹²⁸ », la petite fille dans un couvent ¹¹²⁹.

Après une discussion animée sur la religion et la morale chez le comte de Faverges, Bouvard et Pécuchet accompagnent le maire qui va chercher les enfants :

Un peu plus loin, ils s'arrêtèrent devant un enclos de treillage, qui contenaient des loges à chien, et une maisonnette en tuiles rouges.

Victorine était sur le seuil. Des aboiements retentirent. La femme du garde parut.

Sachant pourquoi le maire venait, elle héla Victor.

Tout d'avance, était prêt, et leur trousseau dans deux mouchoirs, que fermaient des épingles. « Bon voyage, leur dit-elle, trop heureuse de n'avoir plus cette vermine ! »

Était-ce leur faute, s'ils étaient nés d'un père forçat ! Au contraire ils semblaient très doux, ne s'inquiétaient pas même de l'endroit où on les menait.

Bouvard et Pécuchet les regardaient marcher devant eux ¹¹³⁰.

la ruine des illusions d'excellence du cœur humain issues du XVIII^e siècle et magnifiées par la Révolution. » (Voir Thierry Gineste, *Victor de l'Aveyron, Dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, nouvelle édition revue et augmentée, Hachette Littératures, Paris, 2004, p.12.) Du reste, Bouvard et Pécuchet lisent les ouvrages de Joseph-Marie de Gérando (en témoigne, au chapitre VIII du roman, une discussion entre les deux amis – voir p.528 – où Bouvard fait allusion à cet auteur). Or, Gérando s'est distingué par une « Présentation du rapport de Jean Itard à la Société des observateurs de l'homme », le 20 octobre 1801. Flaubert, qui connaissait l'histoire de Victor de l'Aveyron, avait peut-être lu ce rapport, en plus des *Mémoires* d'Itard. Dans les manuscrits de Bouvard et Pécuchet, l'écrivain note d'ailleurs que Bouvard et Pécuchet doivent regretter que les enfants « sachent parler » et entre parenthèses figure « sauvage de l'Aveyron », car l'enfant trouvé ne sait pas parler, ce qui conduit Itard à imaginer des stratégies pour lui apprendre le langage (Voir folio 286, g225).

¹¹²⁶ *Corr.II*, p.527.

¹¹²⁷ C'est le point de vue défendu par Bounthavy Suvilay, qui, dans un article qu'elle consacre à l'éducation dans *Bouvard et Pécuchet*, écrit : « Le romancier réécrit non seulement l'*Émile*, mais aussi le *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron*. » (« Bouvard et Pécuchet : de l'enfant sauvage au dégénéré », *Revue Flaubert* n°4, Rouen, 2004, p.1-2.) Marguerite Buffard avait, du reste, déjà montré que Flaubert tournait en ridicule les thèses de Rousseau sur l'éducation. (Marguerite Buffard, « Le chapitre X de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ou l'anti-Émile », *Analyses et réflexion sur Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Collection Ellipses, Paris, 1999.)

<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/revue/revue4/09suvilay.pdf>

¹¹²⁸ La création de quartiers spéciaux destinés aux mineurs est un des objectifs de tous ceux qui, au XIX^e siècle, œuvrent pour « une réforme de la condition pénitentiaire des jeunes délinquants » et pour « les séparer des détenus adultes », comme le rappelle l'étude de Béatrice Cavayé Sabathé sur les enfants et la prison. « L'enfant et la prison au XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Numéro thématique : « Enfants abandonnés, enfants emprisonnés, les méridionaux et l'Orient », Année 1987, p.99-178.

https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1987_num_99_178_2140#anami_0003-4398_1987_num_99_178_T1_0201_0000

¹¹²⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.570.

¹¹³⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.572.

Qu'est-ce qui déclenche le désir de faire l'éducation des enfants ? Flaubert l'indique habilement : il établit un lien entre la réplique de la femme du garde-chasse et ce qu'elle génère comme réflexion chez Bouvard et Pécuchet. Les deux enfants sont assimilés à de la « vermine » terme fortement péjoratif qui les réduit à des parasites, des vauriens méprisables dont elle se débarrasse avec soulagement. La violence de ces propos engage les deux hommes à décharger les enfants de la responsabilité de leur ascendance, laquelle pourrait, par déduction, expliquer leur comportement déviant. Être né « d'un père forçat » ne relève pas d'un choix, et nul ne peut être déclaré coupable d'avoir été engendré par un criminel. Les hasards de la naissance sont de nature injuste, et une éducation zélée, dispensée par les deux philanthropes, serait à même de corriger cette injustice, rectifiant les erreurs de la destinée : d'ailleurs Victor et Victorine semblent « très doux », et par surcroît dociles maintenant, puisqu'ils se laissent conduire sans opposition. Chez Bouvard et Pécuchet, nous l'avons vu précédemment, la décision d'adopter va découler logiquement d'un enchaînement de sensations et de pensées stimulées par le fait de voir les deux enfants marcher devant eux¹¹³¹, et les deux bonshommes se persuadent que le changement d'environnement va enfin permettre une éducation idéale que, dès lors qu'ils seront installés à Chavignolles, Victor et Victorine pourront enfin recevoir. Pour écrire ce chapitre, Flaubert a accumulé une masse d'informations et de traités d'éducation, son but étant au préalable clairement défini, comme en témoigne sa lettre à Guy de Maupassant :

Maintenant je prépare mon dernier chapitre : *l'éducation*. Si je pouvais fouiller dans la bibliothèque de votre Ministère j'y trouverais, j'en suis sûr, des trésors ! – Mais par où commencer les recherches ? Il me faudrait des choses *caractéristiques* comme programmes d'études – et comme MÉTHODES¹¹³².

Je veux montrer que l'Éducation, quelle qu'elle soit, ne signifie pas grand-chose, et que la Nature fait tout, ou presque tout¹¹³³.

Il devrait donc s'agir pour Flaubert de montrer comment et pourquoi l'éducation échoue, puisque la « Nature » fait tout ou « presque tout », ce qui conduit bien évidemment à des nuances et des restrictions dont il faut tenir compte. Mais de quelle nature est cette « Nature » ? La critique flaubertienne a répertorié et étudié les multiples sources utilisées par l'écrivain pour écrire ce chapitre sur l'éducation, et l'examen des notes et brouillons a permis d'établir la genèse de la version définitive que l'on peut lire dans le roman. À cet égard, la thèse de

¹¹³¹ Voir notre deuxième partie : « Bouvard, Pécuchet, et les charmes de la paternité ».

¹¹³² Au sujet des « méthodes » que vont expérimenter Bouvard et Pécuchet sur les deux enfants, Jean-Paul Santerre fait remarquer que la démarche des deux pédagogues est « très proche de celle du célèbre Célestin Freinet qui prôna au XX^e siècle une implication concrète, un apprentissage par l'exemple, une prise en compte de la réalité extérieure par des investigations de terrain. » Jean-Paul Santerre, *Leçon littéraire sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, PUF, Paris, 1999, p.93.

¹¹³³ *Corr.V*, p.791.

Mitsumasa Wada s'avère être un document précieux¹¹³⁴. Mais, au-delà de l'analyse des thèses éducatives consultées, nous allons plutôt nous concentrer sur le comportement des enfants pour tenter d'en percevoir la « nature », sachant que Flaubert, grand sceptique (ou « philosophe ignorant », doute de tout, et qu'il est difficile de conclure quoi que ce soit. Comme il l'évoque dans l'exemple tiré de la lettre à Maupassant, l'éducation « ne signifie pas grand-chose » : l'usage de la négation totale nous conduit à nous interroger : l'éducation signifie-t-elle grand-chose? Non ! répondrait Flaubert. Mais il laisse entendre que l'éducation ne signifie pas tout à fait rien, puisqu'il reste malgré tout quelque chose à faire contre la « Nature », la difficulté pour le pédagogue est de savoir quoi. En effet, si Flaubert avance l'assertion selon laquelle la « Nature fait tout », il s'autocorrige dans la même phrase, comme nous l'avons vu, et précise « ou presque tout », ce qui suppose qu'il reste une partie de ce « tout » à la responsabilité des éducateurs... Mais quoi ? Flaubert s'obstine à vouloir lever le voile sur le mystère, avec l'opiniâtreté qu'on lui connaît. Aussi écrit-il à sa nièce :

Je pioche le plan de mon chapitre X et dernier ! lequel se développe dans des proportions effrayantes. *L'Éducation* n'est pas un petit sujet !!! Et il se pourrait bien, par conséquent, que je ne sois pas prêt à quitter Croisset avant la fin d'avril – ou le milieu de mai ? Mais je ne veux pas me demander quand j'aurai fini.

J'avais gardé de *L'Éducation des filles* de Fénelon, un bon souvenir. Mais je change d'avis, c'est d'un bourgeois à faire vomir ! – Je relis tout l'*Émile* de Rousseau. Il y a bien des bêtises ! Mais comme c'était fort pour le temps, et original ! – Ça me sert beaucoup¹¹³⁵.

Certes, l'éducation des enfants « n'est pas un petit sujet !!! », bel euphémisme (une litote en l'occurrence) pour dire que c'est un vaste sujet, et nous savons aujourd'hui combien il occupe les esprits, les « sciences de l'éducation », discipline universitaire, étant devenues un immense champ de recherches. Or, ce qui nous apparaît cependant, c'est que le chapitre X de *Bouvard et Pécuchet*, plus que proposer des tentatives d'éducation qui échouent systématiquement, comme toutes les entreprises précédentes des deux bonshommes, met en

¹¹³⁴ Mitsumasa Wada, *Roman et Éducation, Étude génétique de « Bouvard et Pécuchet » de Flaubert*, Thèse dirigée par Jacques Neefs, Université de Paris 8, 1995. On sait, par exemple, que Flaubert combine les recommandations de Rousseau trouvées dans l'*Émile* et de Locke dans *De l'éducation des enfants*, etc. Dans ses notes, il dresse aussi la bibliographie de quarante-trois ouvrages utilisés pour la rédaction de ce fameux chapitre X. (Voir <https://www.dossiers-flaubert.fr/> 226-2, Folio 168 recto et verso). Le chapitre sur l'éducation témoigne en outre des multiples débats qui eurent lieu sous la III^e République et qui débouchèrent sur le vote des grandes lois sur l'enseignement primaire laïc, gratuit et obligatoire, et sur l'enseignement à dispenser aux filles. Mitsumasa Wada explique en outre que Flaubert a complété ses recherches en matière d'éducation par la lecture d'ouvrages positivistes. (Voir aussi Mitsumasa Wada, « L'enfant et le positivisme dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert », *Revue Flaubert*, n°13, 2013.)

¹¹³⁵ *Corr.V*, p.792.

avant des stratégies de « rééducation ». Les premières phrases du chapitre disent clairement les intentions des pédagogues :

Ils se procurèrent plusieurs ouvrages touchant l'Éducation – et leur système fut résolu. Il fallait bannir toute idée métaphysique, – et d'après la méthode expérimentale suivre le développement de la Nature. *Rien ne pressait, les deux élèves devant oublier ce qu'ils avaient appris*¹¹³⁶.

Fort de la lecture de Rabelais, Flaubert calque l'attitude de Bouvard et Pécuchet sur celle du personnage de Ponocrates qui, après avoir considéré le « fâcheux mode de vie de Gargantua ¹¹³⁷», décide de fermer les yeux pendant quelque temps, puis de lui « faire oublier tout ce qu'il avait appris [...] comme faisait Timothée avec ceux de ses disciples formés par d'autres musiciens » : ainsi les deux précepteurs vont-ils s'efforcer de faire table rase du passé chez Victor et Victorine. Mais autant Gargantua peut se purger de la sophistique grâce à quelques grains d'hellébore, autant Victor et Victorine ne se sont pas délivrés de ce qu'ils ont acquis de façon « naturelle », précisément, depuis leur naissance. Dans un environnement rude et sans douceur, ils ont développé un « tempérament solide¹¹³⁸ », leur caractère difficile est forgé. De plus, contrairement à ce qui a été décidé, c'est-à-dire « vider » les enfants de ce qu'ils ont appris, en faire des pages blanches sur lesquelles le champ sera libre d'écrire ce qu'on voudra, Pécuchet suggère alors de renforcer cette éducation « à la dure » :

Pécuchet voulait comme un Spartiate les endurcir encore, les accoutumer à la faim, à la soif, aux intempéries, et même qu'ils portassent des chaussures trouées afin de prévenir les rhumes. Bouvard s'y opposa¹¹³⁹.

Vouloir « endurcir encore » les enfants, ce serait évidemment continuer à les malmenier en poursuivant les mauvais traitements, car il est établi pour les deux précepteurs que les enfants, de fait, ont grandi dans un contexte éducatif sévère, qui rappelle celui de Sparte et qui fait songer à celui préconisé par Bovary père, dans *Madame Bovary*¹¹⁴⁰. Du reste, tout comme le couple Bovary (ou Arnoux), le couple Pécuchet-Bouvard se contredit en matière d'éducation. Mais, chez ce couple de pères adoptifs, les enfants se trouvent « heureux », écrit Flaubert, bien qu'ils soient installés dans un espace peu engageant :

¹¹³⁶ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V*, p.574. C'est nous qui soulignons.

¹¹³⁷ Rabelais, *Gargantua, Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1973, p.106.

¹¹³⁸ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V*, p.574.

¹¹³⁹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V*, p.574.

¹¹⁴⁰ Voir plus haut « Charles entre père et mère ».

Le cabinet noir au fond du corridor devint leur chambre à coucher. Elle avait pour meubles deux lits de sangle, deux cuvettes, un broc. L'œil-de-bœuf s'ouvrait au-dessus de leur tête, – et des araignées couraient le long du plâtre¹¹⁴¹.

Installation « à la spartiate » donc, pour suivre les recommandations de Rousseau, admiratif de Sparte, et s'en moquer...

Une pleine liberté est laissée aux enfants pendant huit mois (le temps de faire *tabula rasa* du passé), avant que les premières leçons ne commencent. Dans la logique du roman, ces huit mois d'attente correspondent au temps qu'il a fallu à Bouvard et à Pécuchet pour compulsier les ouvrages de pédagogie et s'entendre sur la voie à suivre. Après quoi l'apprentissage de la lecture peut commencer. Il a ceci de particulier qu'il ne va pas de soi :

Bouvard se chargea de la petite, Pécuchet du gamin.

Victor distinguait ses lettres, mais n'arrivait pas à former les syllabes. Il en bredouillait, s'arrêtait tout à coup, et avait l'air idiot. Victorine posait des questions. D'où vient que *CH* dans Orchestre a le son d'un *Q* et celui d'un *K* dans Archéologie ? On doit par moment joindre deux voyelles, d'autres fois les détacher. Tout cela n'est pas juste. Elle s'indignait¹¹⁴².

Flaubert prête attention à l'élève en tant que tel. Naturel, capacités, motivations, tous ces aspects sont envisagés à travers plusieurs tendances ou types de « l'enfant qui apprend » qui sont représentés soit par Victor : qu'est-ce qui peut se mettre au service des apprentissages et que faire, face aux difficultés liées à l'absence de conscience phonologique ? soit par Victorine, pour qui la vocalisation des lettres ne pose aucun problème et qui va plus loin puisqu'elle prend conscience des « cas » inexplicables. Flaubert fait ici allusion au système de Louis Dumas¹¹⁴³, qui n'a d'autre vertu que d'embrouiller les enfants, et donc Victorine ici. Mais si nous observons bien le texte, nous comprenons qu'aux méthodes absconses se combine un environnement de nature à empêcher le bon déroulement des apprentissages :

¹¹⁴¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.574. Il s'agit, pour Flaubert, de se moquer des thèses de Rousseau, qui préconise que le jeune enfant doit s'habituer à rester dans l'obscurité, à voir des araignées, à toucher des crapauds, ce que conseillait également John Locke dans ses pensées sur l'éducation. (Voir le Livre II de l'*Émile*, et John Locke, *Quelques Pensées sur l'Éducation*, [*Some Thoughts concerning Education*1693], Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2007, p.215-216.)

¹¹⁴² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.574-575.

¹¹⁴³ Le pédagogue Louis Dumas a publié, en 1733, un ouvrage relatif aux méthodes d'apprentissage : *La Bibliothèque des enfants ou les Premiers Éléments des lettres*, dans lequel une distinction est faite entre la prononciation du [k] selon l'ouverture de la voyelle qui suit la consonne dont la graphie est « ch ». Au sujet de l'échec de Dumas, et notamment d'un « bureau typographique » de son invention destiné à l'apprentissage de la lecture, coûteux et nettement moins efficace qu'un simple abécédaire à moindre prix, voir l'article de Marcel Grandière, « Louis Dumas et le système typographique, 1728-1744 », *Histoire de l'éducation*, Année 1999, n°81 p. 35-62. https://www.persee.fr/doc/hedu_0221-6280_1999_num_81_1_3021

Les maîtres professaient à la même heure, dans leurs chambres respectives – et la cloison étant mince, ces quatre voix, une flûtée, une profonde, et deux aiguës composaient un charivari abominable¹¹⁴⁴.

Nous retrouvons, comme par hasard et sous une autre forme, le charivari qui ouvre *Madame Bovary*, le fameux concert de « Charbovary » dans la salle de classe, avec les élèves récalcitrants menacés de pensums... Ici, le quatuor vocal mêlant les voix de Bouvard, Pécuchet et des deux enfants doit sa cacophonie inaudible au fait qu'il se caractérise non seulement par des dissonances, mais encore par un écart beaucoup trop important entre la basse, la « voix profonde » de Bouvard, et les deux sopranos, les aigus des enfants, le tout accompagné par un timbre de flûte produit par Pécuchet. Or, les règles traditionnelles de l'harmonie musicale interdisent les trop grands écarts sans intermédiaires, c'est-à-dire sans alto et ténor ; il s'agit donc ici de faire entendre une « contre-musique » propre au charivari, lequel place d'emblée les personnages, sorte de quatuor de carnaval, dans un univers parodique où la connivence entre les cerveaux est impossible. Mais à qui se donne ce charivari, si ce n'est aux deux couples, réciproquement ? Du reste, les maîtres modifient l'environnement en changeant très vite de lieu et de méthode:

Pour en finir et stimuler les mioches par l'émulation, ils eurent l'idée de les faire travailler ensemble, dans le Muséum, et on aborda l'écriture.

Les deux élèves à chaque bout de la table copiaient un exemple. Mais la position du corps était mauvaise. Il les fallait redresser ; leurs pages tombaient, les plumes se fendaient, l'encrier se renversait¹¹⁴⁵.

Cette fois, c'est la posture du corps dans l'espace qui parle : la manière dont les enfants se tiennent n'est pas conforme à la règle et offre aux regards l'image d'une dissociation entre l'activité d'écrire et le maintien, la motricité, les gestes. Et puis, pourquoi, dans le Muséum, en bout de table, s'aperçoit-on que la position est mauvaise alors qu'elle ne l'était pas dans les chambres ? En tous cas, le charivari vocal est remplacé par une autre dysharmonie : c'est une sorte de confusion cataclysmique de matériel qui chute, se fend, se renverse, le tout exprimé dans une forme poétique ternaire où les trois syntagmes épousent une structure rhopalique puisque le nombre de syllabes est croissant, comme pour mieux suggérer l'emballement du chaos et s'en moquer. Il semble que les attributs symboliques de l'écrivain, papier, plume et encre, s'animent et entrent en crise. Les enfants impies commettent-ils un sacrilège en touchant aux objets sacrés du culte de l'écriture et se permettent-ils justement une profanation, comme

¹¹⁴⁴ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.575.*

¹¹⁴⁵ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.575.*

pour renvoyer l'auteur, qui s'en amuse, à sa propre vanité ? ou encore, la copie n'est-elle réservée qu'à Bouvard et Pécuchet – qu'à Flaubert ? Yuk le fauteur de troubles revient ici pour générer la confusion et le blasphème, branle-bas auquel succède le silence :

Victorine en de certains jours, allait bien trois minutes puis traçait des griffonnages, et prise de découragement restait les yeux au plafond. Victor ne tardait pas à s'endormir, vauté au milieu du bureau. Peut-être souffraient-ils ? Une tension trop forte nuit aux jeunes cervelles. – « Arrêtons-nous », dit Bouvard¹¹⁴⁶.

Au bout du compte, Flaubert nous montre différents tableaux de l'enfant à l'étude et en surcharge cognitive, autant de petits portraits d'écolier observables par tout pédagogue, quelle que soit la stratégie éducative adoptée. Notons que les questions que se posent Bouvard et Pécuchet sont légitimes. Par exemple, le problème du développement de la mémoire est abordé, en même temps que nous reconnaissons le célèbre chapitre de l'*Émile* où Rousseau fustige les fables de La Fontaine :

Rien n'est stupide comme de faire apprendre par cœur. Cependant, si on n'exerce pas la mémoire, elle s'atrophiera ; – et ils leur serinèrent les premières fables de La Fontaine. Les enfants approuvaient la fourmi qui thésaurise, le loup qui mange l'agneau, le lion qui prend toutes les parts¹¹⁴⁷.

Victor et Victorine s'entendent donc répéter constamment les premières fables, et cela de manière excessive, comme le suppose le sens du verbe « seriner » utilisé par Flaubert. Là encore, Bouvard et Pécuchet se distinguent par un défaut de mesure dans leurs actes pédagogiques, une forme d'exagération baroque présidant à tout. Bien loin de faire naître, chez les enfants, des réactions d'empathie à l'égard des victimes malheureuses que sont la cigale, l'agneau ou les compagnons du lion, les fables rabâchées conduisent Victor et Victorine à

¹¹⁴⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.575.

¹¹⁴⁷ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.575. Comme il s'agit surtout pour nous d'étudier les réactions des enfants, nous ne revenons pas ici sur les thèses de Locke et de Rousseau ; on se souviendra seulement de l'assertion : « Émile n'apprendra jamais rien par cœur, pas même des fables, pas même celles de La Fontaine », Rousseau considérant que la morale des fables, « tellement mêlée », conduirait davantage les enfants au vice qu'à la vertu. (Voir Rousseau, *Émile*, Livre II, édition Quillet, Paris, p.113-114.) Concernant la mémoire, les thèses de Rousseau sont réfutées par les théories de Victor de Laprade dans *L'Éducation libérale : l'hygiène, la morale, les études* (1873). Rappelons seulement que Victor de Laprade recommande l'apprentissage de nombreux vers et morceaux de prose aux enfants, dès le plus jeune âge. Flaubert, dans une lettre qu'il adresse à sa nièce en février 1880, évoque deux ouvrages de cet auteur : « Primo : les choses du métier ou plutôt : *l'Art avant tout ! 1° L'Éducation homicide* de Laprade m'allèche (mon gamin, fils de forçat, veut tuer un autre enfant et torture les animaux). *L'Éducation libérale*, moins, – cependant, je serais bien aise de les avoir, l'une et l'autre. » (Voir *Corr.V*, p.803. Voir aussi Victor de Laprade, *L'Éducation homicide, Plaidoyer pour l'enfance*, Didier et compagnie éditeurs, Paris, 1868, et *L'Éducation libérale : l'hygiène, la morale, les études*, même éditeur, 1873). Pour résumer, Laprade condamne le système d'éducation homicide en vigueur dans les écoles – obligation de silence, d'immobilité, de discipline ascétique – et préconise une éducation libérale visant à respecter l'insouciance, la joie et la spontanéité de la jeunesse.

prendre le parti des puissants et des forts auxquels ils s'identifient¹¹⁴⁸. Aussi Flaubert pose, à travers les réactions des enfants, la question de savoir si le sens moral humain est naturel, s'il se manifeste de façon innée dans l'enfance, ou s'il est tributaire d'une éducation. Spontanément, Victor et Victorine ne ressentent aucune pitié pour les personnages des fables qui souffrent et meurent. Plus loin dans le chapitre, Flaubert nous montrera comment Victor tue son chat avec une terrible cruauté¹¹⁴⁹, tandis que Victorine voit se développer le vice en elle. Il semblerait que Flaubert se demande davantage d'où la méchanceté tire son origine ! Aujourd'hui, les neurosciences étant devenues une des disciplines maîtres, les études expérimentales sur le comportement moral des grands singes et de l'homme nous apprennent que le sens moral ne serait pas inné – ou que son innéité n'est pas démontrée – les hommes ne se comportant pas naturellement de façon morale, mais selon un déterminisme social qui existe indubitablement¹¹⁵⁰.

Si la littérature n'a pas de pouvoir sur le sens moral des enfants, si les efforts de Bouvard et Pécuchet ont été ruinés à l'intérieur de la maison, la même propension à la destruction s'observe à l'extérieur :

Devenus plus hardis, ils dévastaient le jardin¹¹⁵¹. Mais quel amusement leur donner ?

Jean-Jacques, dans *Émile*, conseille au gouverneur de faire faire à l'élève ses jouets lui-même en l'aidant un peu, sans qu'il s'en doute. Bouvard ne put réussir à fabriquer un cerceau, Pécuchet à coudre une balle¹¹⁵².

Victor et Victorine sèment décidément la désolation partout où ils passent. Si rien n'est beau comme les enfants au jardin ou une petite fille sur le gazon, il existe un revers à l'image mythique du paradis que constitue le pays de l'enfance, et les deux sauvageons, poursuivant leur entreprise de saccage au dehors, sont là pour illustrer l'effondrement du mythe. Le paradis se transforme en enfer et les préceptes de Rousseau, c'est-à-dire l'artifice qui consiste à faire de l'enfant le concepteur de son jouet « sans qu'il s'en doute », sont tournées en ridicule. Dans

¹¹⁴⁸ « Suivez les enfants apprenant leurs fables, et vous verrez que, quand ils sont en état d'en faire l'application, ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur, et qu'au lieu de s'observer sur le défaut dont on veut les guérir ou préserver, ils penchent à aimer le vice avec lequel on tire parti des défauts des autres. » Rousseau, *Émile*, Livre II, édition Quillet, Paris, p.117.

¹¹⁴⁹ Voir l'étude de ce passage dans notre chapitre « *Diabolus possideat infantem* ».

¹¹⁵⁰ Voir à ce sujet les travaux de Thierry Patrice, qui explique pourquoi l'homme serait « méchant » par nature, la méchanceté répondant à des nécessités biologiques et à la faiblesse physiologique de l'être humain. La méchanceté naturelle serait à l'origine de la nécessité de fonder des sociétés humaines. (*La Méchanceté de l'homme a-t-elle une cause ?*, Collection Questions Contemporaines, L'Harmattan, Paris, 2020.)

¹¹⁵¹ Chez Rousseau, c'est le jardinier qui saccage son propre jardin !

¹¹⁵² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.575.

l'enfer de cette enfance-là, ni cerceau ni balle n'ont lieu d'être. Aussi rentre-t-on à l'intérieur, puisque l'on renonce aussi aux parties de bateau ou aux déjeuners champêtres, jugés impraticables par Bouvard et Pécuchet avec de tels élèves. C'est alors que les deux pédagogues vont imaginer un « stratagème¹¹⁵³ » pour enfin apprendre lecture et écriture aux enfants :

Comme Victor était enclin à la gourmandise, on lui présenterait le nom d'un plat : bientôt il lut couramment dans *Le Cuisinier français*. Victorine étant coquette, une robe lui serait donnée, si pour l'avoir, elle écrivait à la couturière : en moins de trois semaines, elle accomplit ce prodige. C'était courtoiser leurs défauts, moyen pernicieux mais qui avait réussi¹¹⁵⁴.

Ici, le lecteur s'aperçoit que Victor et Victorine sont loin d'être sots, et Flaubert fait de ses personnages de petits génies capables, comme par magie, d'apprendre à lire à une vitesse qui défie le réel. Lire couramment pour Victor, apprendre à écrire une lettre en un temps record pour Victorine, relèvent en effet de phénomènes extraordinaires dont les causes paraissent totalement surnaturelles. D'ailleurs Flaubert emploie le terme « prodige » pour qualifier l'exploit de Victorine. À quoi Bouvard et Pécuchet doivent-ils leur triomphe ? Ils ont tout bonnement découvert la raison pour laquelle un élève s'engage dans un apprentissage, à savoir la motivation. Les deux enfants décident d'acquérir des compétences car ces compétences ont pour finalité de servir leur intérêt propre : la nourriture et même la gastronomie chez l'un, une robe pour l'autre. Gourmandise et coquetterie sont des plaisirs à satisfaire et ce but à atteindre est suffisant pour permettre attention et concentration. Flaubert, en quelques mots, décrit donc ce que les recherches en psychologie expérimentale mettent aujourd'hui en évidence en matière de pédagogie : un élève ne décide d'acquérir de nouvelles compétences, même si les efforts à fournir sont énormes, que s'il est motivé. Or, il existe deux types de motivations¹¹⁵⁵ : la motivation extrinsèque, par laquelle l'enfant a quelque chose à gagner en dehors de l'activité qui est menée (ici, par exemple, la lecture pour elle-même, pour le plaisir de lire, n'est pas l'objectif à atteindre, c'est la robe et le fait de pouvoir suivre une recette de cuisine dans le but de manger qui sont les moteurs de l'activité) et la motivation intrinsèque, recommandée car elle permet à l'élève, librement engagé dans l'apprentissage, de jouir de l'activité du seul fait de son intérêt. Ce que montre Flaubert, à travers l'exemple de Victor et Victorine, enfants incurieux qui n'ont aucune envie de savoir, de comprendre, ni d'acquérir des compétences pour le seul

¹¹⁵³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.575.

¹¹⁵⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.575-576.

¹¹⁵⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de Joëlle Proust, *Philosophy of metacognition : mental agency and self-awareness*, [Philosophie de la métacognition, action de traitement mental et conscience de soi] : Oxford University Press, Oxford, 2013, et notamment son article : « La métacognition, les enjeux pédagogiques de la recherche », https://joelleproust.org/wp-content/uploads/2012/09/Chapitre-CSEN-Proust_11-Juillet-19.pdf, ainsi que d'autres travaux sur la psychologie de la volonté et les apprentissages, consultables sur son blog : <https://joelleproust.org/fr/>

plaisir de les acquérir, c'est que la motivation extrinsèque triomphe au point de faire des enfants des surdoués. Bouvard et Pécuchet en ont parfaitement conscience, puisqu'ils savent bien qu'ils ont « courtis[é] leurs défauts, moyen pernicieux mais qui avait réussi ». Le pédagogue ne peut que se poser la question : en matière d'éducation, la fin justifie-t-elle les moyens ?

Enfin, si une certaine discipline est installée, si lecture et écriture sont acquises, de nouvelles difficultés restent à surmonter pour Bouvard et Pécuchet : quels savoirs enseigner aux enfants ? première étape avant de se demander quels sont les buts ultimes de toute éducation...

Maintenant qu'ils savaient lire et écrire, que leur apprendre ? Autre embarras. Les filles n'ont pas besoin d'être savantes comme les garçons. N'importe ! on les élève ordinairement en véritables brutes, tout leur bagage intellectuel se bornant à des sottises mystiques¹¹⁵⁶.

Question de genre... et d'aptitudes innées :

Mais avant d'instruire un enfant, il faudrait connaître ses aptitudes. On les devine par la phrénologie. Ils s'y plongèrent¹¹⁵⁷.

Quand Bouvard et Pécuchet dépassent la question des types d'éducation réservés soit aux filles, soit aux garçons, quand donc l'enfant et son éducation sont envisagés au-delà des questions de genre, (bref, quand ils commencent à interroger le sens profond, crucial, décisif de toute éducation), la réflexion aboutit à la conclusion selon laquelle il faut développer un don inné : à quoi l'enfant est-il destiné ? C'est s'en remettre encore à la physiologie organique ! Il faut faire fructifier des talents naturels que l'on aurait su identifier au préalable. Mais comment ? C'est l'occasion pour Flaubert de tourner en ridicule la phrénologie :

Les têtes de leurs élèves n'avaient rien de curieux. Ils s'y prenaient mal sans doute. Un moyen très simple développa leur expérience. Les jours de marché ils se faufilaient au milieu des paysans sur la Place, entre les sacs d'avoine, les paniers de fromage, les veaux, les chevaux, insensibles aux bousculades – et quand ils trouvaient un jeune garçon, avec son père, ils demandaient à lui palper le crâne dans un but scientifique¹¹⁵⁸.

Bouvard et Pécuchet font « leur marché » de têtes d'enfants à palper, au marché... Ils s'exercent donc sur des enfants vivants devenus cobayes, le « but scientifique » s'imposant comme une noble cause. Mais ils sont moqués par le docteur Vaucorbeil qui les met au défi de légitimer la doctrine de Gall sur trois personnes rencontrées au hasard dans la boutique du coiffeur :

¹¹⁵⁶ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.576.*

¹¹⁵⁷ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.576.*

¹¹⁵⁸ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.576-577.*

La troisième épreuve se fit sur un gamin escorté de sa grand-mère.

Pécuchet déclara qu'il devait chérir la musique.

« Je crois bien ! dit la bonne femme, montre à ces messieurs pour voir ! »

Il tira de sa blouse une guimbarde – et se mit à souffler dedans. Un fracas s'éleva. C'était la porte, chassée violemment par le docteur qui s'en allait.

Ils ne doutèrent plus d'eux-mêmes, et appelant les deux élèves recommencèrent l'analyse de leur boîte osseuse¹¹⁵⁹.

Évidemment, le pauvre gamin dont Pécuchet a examiné le crâne pour y trouver la « bosse de la musique » n'est nullement une validation de la scientificité de la phrénologie, et l'enfant n'a peut-être pas de si grands dons musicaux. Posséder un petit instrument sur soi pour en jouer dans la campagne ou aux fêtes paysannes est d'abord très répandu, la musique populaire traditionnelle ne s'éteignant progressivement que dans le courant du XX^e siècle, le folklore s'oubliant peu à peu. Il faut remarquer ensuite que Flaubert qualifie de « guimbarde » l'objet que tire l'enfant de sa blouse : employé ici pour ses connotations péjoratives, la guimbarde désigne un instrument de musique rudimentaire, médiocre, sans doute fabriqué par l'enfant lui-même, le lecteur ne pouvant pas vraiment l'identifier. Il s'agit peut-être d'un pipeau taillé dans un os ou un roseau, puisque l'enfant « souffle dedans ». Qu'il joue bien ou mal, peu importe, l'essentiel portant sur la mauvaise qualité de l'instrument, la « guimbarde » étant plutôt dépréciée par l'écrivain¹¹⁶⁰. Il va de soi que Bouvard et Pécuchet n'ont mis en évidence qu'une banale coïncidence, ce qui déclenche d'ailleurs la colère de Vaucorbeil. Mais les deux pédagogues sont certains d'avoir raison, et s'activent bientôt sur les crânes de Victor et Victorine :

Ils ne doutèrent plus d'eux-mêmes, et appelant les deux élèves recommencèrent l'analyse de leur boîte osseuse.

Celle de Victorine était généralement unie, marque de pondération – mais son frère avait un crâne déplorable ! une éminence très forte dans l'angle mastoïdien des pariétaux indiquait l'organe de la destruction, du meurtre ; – et plus bas, un renflement était le signe de la convoitise, du vol¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V*, p.578.

¹¹⁶⁰ Dans une lettre qu'il adresse à Ernest Chevalier en 1853, Flaubert écrit : « Si la sensibilité est une sorte de guitare que nous avons en nous-mêmes, et que les objets extérieurs font vibrer, on a tant raclé sur cette pauvre mienne guimbarde, que quantité de cordes en sont cassées depuis longtemps, et je suis devenu sage, parce que je suis devenu vieux. » (*Corr.II*, p.495.) L'enfant à la guimbarde de *Bouvard et Pécuchet* est-il l'incarnation d'un double dérisoire et ironique de l'auteur lui-même, lui qui n'a cessé de chercher un idéal de prose rythmique et mélodique ?

¹¹⁶¹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V*, p.578. Rousseau préconise l'apprentissage du calcul pour les filles, qui doivent apprendre à « chiffrer avant tout ».

Le lecteur sait maintenant pourquoi l'éducation des enfants est impossible. Tout est écrit à l'avance, et la suite le lui prouve :

Bouvard tâcha d'apprendre le calcul à Victorine. Quelquefois, il se trompait ; ils en riaient l'un et l'autre ; puis, le baisant sur le cou, à la place qui n'a pas de barbe, elle demandait à s'en aller, il la laissait partir¹¹⁶².

Victorine a bien compris comment gagner sa tranquillité et éviter l'étude : elle obtient sa liberté contre un baiser dont elle choisit judicieusement la place afin de n'être pas piquée par des poils de barbe et pour se procurer, ainsi qu'à Bouvard, une sensation plus agréable. Est-ce là la pondération dont l'enfant fait la preuve ? Victorine sait-elle « peser » la marchandise et en estimer la valeur ? N'achète-t-elle pas à Bouvard, au prix du baiser qu'elle lui donne au bon endroit, l'autorisation de partir et la liberté ? En bref, ne fait-elle pas l'expérience du pouvoir de ses charmes au point de les monnayer ? Quant au comportement de Victor, il laisse à désirer :

Pécuchet aux heures des leçons avait beau tirer la cloche, et crier par la fenêtre l'injonction militaire le gamin n'arrivait pas. Ses chaussettes lui pendaient toujours sur les chevilles. À table même, il se fourrait les doigts dans le nez, et ne retenait point ses gaz¹¹⁶³. Broussais là-dessus défend les réprimandes. Car « il faut obéir aux sollicitations d'un instinct conservateur »¹¹⁶⁴.

Le garçon, dont on se souvient qu'il est adepte du *moonning*¹¹⁶⁵, n'est pas avare de grossièreté dans ses manières ; mais Bouvard et Pécuchet lui trouvent bien des excuses¹¹⁶⁶, tout en déplorant par ailleurs le langage des enfants, leur parler étant marqué par leurs origines sociales et un ancrage dialectal¹¹⁶⁷ :

¹¹⁶² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.580.

¹¹⁶³ Tant de personnages se distinguent par leurs pets dans la littérature, autant chez Aristophane (dont Flaubert est friand) que chez Rabelais, à commencer par Gargantua enfant ou Pantagruel enfantant de la sorte les pygmées ! Il était inévitable que Flaubert présentât Victor enclin à cette pratique. Sur la question, on pourra consulter Claude La Charité, « Rabelais et l'art de péter en société », *Contre-jour, Cahiers Littéraires*, n°16, « Du pet », automne 2008, p.111-124 : <https://www.erudit.org/fr/revues/cj/2008-n16-cj1004807/2514ac/>

¹¹⁶⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.580-581. Flaubert cite ici le docteur Casimir Broussais (1803-1847), auteur de l'ouvrage : *Hygiène morale, ou Application de la physiologie à la morale et à l'éducation*, Baillière, Paris,1837, p.76.

¹¹⁶⁵ « *moonning* » (« faire la lune ») est le terme anglais passé dans le langage courant pour désigner le fait de montrer son arrière-train en signe de provocation.

¹¹⁶⁶ Forts de leur savoir puisé chez François Broussais (1772-1838, père de Casimir), médecin célèbre pour ses thèses sur le système digestif et qui encourage les expulsions gazeuses naturelles.

¹¹⁶⁷ Nous pourrions commenter le fait que Flaubert passe des pets de Victor au langage fautif de Victorine : nous allons du langage de l'un au langage de l'autre... Flaubert se souvient-il de Montaigne : « Saint Augustin allègue avoir vu quelqu'un qui commandait à son derrière autant de pets qu'il en voulait et que Vivès, son glossateur, enchêtré d'un autre exemple en son temps, de pets organisés suivant le ton des vers qu'on leur prononçait [...] » ? (Montaigne, *Essais*, Livre I, Chapitre XXI, « De la force de l'imagination », Pléiade, p.101.) Les pets de Victor semblent bien trouver leur équivalent lors des repas dans les mots mal prononcés par Victorine : « bère » (boire), « iau » (eau), appartenant au lexique de la table. Nous pouvons même imaginer que les deux enfants s'amusaient à la manière des personnages chez saint Augustin évoqués par Montaigne...

Victorine et lui, employaient un affreux langage, disant *mé itou* pour « moi aussi », *bère* pour « boire », *al* pour « elle », un *devantiau*, de l'*iau*¹¹⁶⁸.

Malgré les efforts de leurs précepteurs épris d'une langue pure, Victor et Victorine parlent invariablement leur langue maternelle, celle du peuple ignorant des savoirs académiques.

Flaubert poursuit la longue liste des défauts incorrigibles des deux élèves, les constats d'échec se faisant nombreux, dans une accélération irrémédiable. Par exemple, après une leçon sur le système solaire donnée par Pécuchet :

Victor le considérait plein d'étonnement. [...]

Victor n'y avait rien compris. Il croyait que la terre pivote sur une longue aiguille et que l'équateur est un anneau, étreignant sa circonférence¹¹⁶⁹.

Les autres leçons ne sont pas plus efficaces : géographie, astronomie, histoire universelle, rien n'est assimilé :

Victor confondait les hommes, les siècles et les pays ¹¹⁷⁰.

Si Pécuchet se rabat sur la nomenclature des rois de France :

Victor les oubliait, faute de connaître les dates. [Lors des leçons de dessin], l'occasion de donner le trait de force [...] ne venait jamais tant le paysage de l'élève était incompréhensible¹¹⁷¹.

Bouvard n'a guère plus de succès avec Victorine :

Sa sœur, paresseuse comme lui, bâillait devant la table de Pythagore. Mlle Reine lui montrait à coudre – et quand elle marquait du linge, elle levait les doigts si gentiment que Bouvard ensuite, n'avait pas le cœur de la tourmenter avec sa leçon de calcul¹¹⁷².

Victorine a-t-elle à nouveau conscience, quand elle coud cette fois, de sa force de séduction ? Qu'importe pour Bouvard d'abandonner les leçons d'arithmétique, pourtant utiles, comme la couture dans un ménage pense-t-il ; il préfère plaire à la petite fille, et puis, comme le déclare Pécuchet, il faut être féministe, car il est cruel

¹¹⁶⁸ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.581.*

¹¹⁶⁹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.581.*

¹¹⁷⁰ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.582.*

¹¹⁷¹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.583.*

¹¹⁷² *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.583.*

d'élever les filles en vue exclusivement du mari qu'elles auront. Toutes ne sont pas destinées à l'hymen – et si on veut que plus tard elles se passent des hommes il faut leur apprendre bien des choses¹¹⁷³.

Et, comme pour défendre une éducation idéale (du moins scientifique, laquelle n'était réservée qu'aux garçons) qui serait dédiée aux filles, Flaubert laisse percer l'intelligence de Victorine, qui pose des questions prouvant un certain désir de savoir :

Un jour, Victorine demanda d'où vient que le bois brûle. Ses maîtres se regardèrent embarrassés, la théorie chimique de la combustion les dépassant¹¹⁷⁴.

Les maîtres ne sont pas plus compétents en diététique :

Une autre fois, Bouvard depuis le potage jusqu'au fromage, parla des éléments nourriciers, et ahurit les deux petits sous la fibrine, l'albumine, la caséine, la graisse et le gluten¹¹⁷⁵.

De même, la physiologie ou la botanique, inépuisables champs de connaissances, résistent. Les promenades dans la campagne, devenues des prétextes pour des leçons de sciences naturelles, aboutissent à multiplier vertigineusement les problèmes. Les fleurs demandées aux élèves et rapportées par eux ne servent pas à démontrer par l'exemple la théorie exposée par Pécuchet :

Victor en rapporta des boutons d'or, sorte de renoncule dont la fleur est jaune, Victorine une touffe de gramins, il y chercha vainement un péricarpe¹¹⁷⁶.

Apprendre, toujours apprendre, cela finit par poser devant les enfants des obstacles tels que tout savoir ou toute croyance sont susceptibles d'être remis en question. Et c'est précisément au cours d'une de ces promenades où l'on herborise que Flaubert va achever la destruction du mythe de la petite fille sur le gazon. En effet, les deux enfants accompagnés des deux bonshommes parviennent à la ferme de Madame Bordin. Alors que celle-ci et Bouvard, plongés dans une douce mélancolie, se sont attendris devant le tableau de la petite fille qui cueille des fleurs, ils voient des paons s'accoupler sous leurs yeux. Les paons, dans leur agitation copulatoire, entraînent une catastrophe en chaîne, la lessive suspendue qui séchait au vent est à recommencer, et

[i]l y avait devant eux, béant, et comme pétrifié le jeune Victor qui regardait. Un peu plus loin, Victorine étalée sur le dos en plein soleil, aspirait toutes les fleurs qu'elle avait cueillies¹¹⁷⁷.

¹¹⁷³ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.583.*

¹¹⁷⁴ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.583.*

¹¹⁷⁵ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.583.*

¹¹⁷⁶ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.584.*

¹¹⁷⁷ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.586.*

Parallèlement au coït des oiseaux, Flaubert nous fait évidemment voir les deux enfants. Autant Victor s'adonne au voyeurisme le plus manifeste, autant Victorine, indifférente, fait preuve d'un certain penchant à la jouissance érotique, qui répond d'ailleurs symboliquement à l'accouplement des paons, en s'enivrant de l'odeur des fleurs qu'elle a cueillies pour en jouir, à l'instar de Marie la prostituée de *Novembre*, qui a éveillé sa sensualité et s'est initiée à une forme de plaisir érotique en respirant les parfums de ses bouquets¹¹⁷⁸.

Dans le même épisode, les enfants ne s'indignant pas contre le fermier Gouy qui frappe son cheval, Bouvard et Pécuchet entreprennent de leur enseigner la morale. Aussi utilisent-ils des tableaux édifiants montrant les malheurs d'un fils désobéissant qui, à l'âge adulte, devient un mari violent, un ivrogne et un voleur condamné au bagne. De telles histoires doivent frapper l'imagination des enfants et leur inspirer le désir de suivre la voie de la vertu :

Mais pour les enfants l'avenir n'existe pas. On avait beau prêcher, les saturer de cette maxime : le travail est honorable et les Riches parfois malheureux, ils avaient connu des travailleurs nullement honorés, et se rappelaient le château où la Vie semblait bonne. Les supplices du remords leur étaient dépeints avec tant d'exagération qu'ils flairaient la blague et se méfiaient du reste¹¹⁷⁹.

Il va sans dire que les enfants exercent un très sérieux esprit critique et font preuve d'une certaine liberté de penser ! La suite du texte est construite en strettes, les reprises des tentatives d'éducation étant plus brèves et se succédant de façon rapprochée, comme pour accélérer le mouvement, précipiter les actes pédagogiques des deux bonshommes, dans une sorte d'emballement propre à donner le vertige : après la morale, on passe à l'exaltation des sentiments nobles. Mais quand Bouvard et Pécuchet veulent stimuler en Victor le sens de l'honneur et de la gloire en lui présentant le portrait de grands hommes tels que Franklin ou Jacquard, Victor reste indifférent et n'a nullement envie d'imiter leur modèle. Fanfaron quand il est récompensé, il se moque des reproches ou des sanctions :

Un jour qu'il avait fait une addition sans faute, Bouvard cousit à sa veste un ruban qui signifiait la Croix. Il se pavana dessous. Mais ayant oublié la mort de Henri IV, Pécuchet le coiffa d'un bonnet d'âne. Victor se mit à braire avec tant de violence et pendant si longtemps, qu'il fallut enlever ses oreilles de carton.

Sa sœur, comme lui, se montrait orgueilleuse des éloges et indifférente aux blâmes¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁸ Voir *Novembre*, *ODJ*, p.795, et notre étude « Carnet de croquis littéraires, ébauches et portraits ».

¹¹⁷⁹ *Bouvard et Pécuchet*, *O.C.V.*, p.588.

¹¹⁸⁰ *Bouvard et Pécuchet*, *O.C.V.*, p.588.

Puisque Victor s'est montré très bête, il est affublé des oreilles d'âne du roi Midas¹¹⁸¹, mais contrairement au roi de Phrygie qui veut cacher à tous ses oreilles d'âne, Victor agit encore selon la règle du renversement carnavalesque et s'enorgueillit d'être un âne, au point d'imiter le braiement avec ostentation, nouveau charivari pour ridiculiser ses maîtres et ridiculiser par là-même tous ceux qui croient savoir et qui pensent avoir raison.

Par ailleurs, même si Bouvard est appelé « Mon oncle » et Pécuchet « Bon ami », aucun lien affectif, ni familial ni d'amitié ne se tisse entre les enfants et les pères adoptifs. La « moitié des leçons se pass[e] en dispute¹¹⁸² ». Victorine martyrise Marcel, Victor jette le chat (censé développer la sensibilité des enfants) dans l'eau bouillante¹¹⁸³. Le travestissement de l'*Émile* se poursuit, car contrairement à ce qu'avance Rousseau, l'enfant ne naît pas vierge de toute détermination :

Bouvard et Pécuchet causèrent longtemps de Victor. Le sang paternel se manifestait. Que faire ? le rendre à M. de Faverges ou le confier à d'autres serait un aveu d'impuissance. Il s'amenderait peut-être.

N'importe, l'espoir était douteux, la tendresse n'existait plus ! Quel plaisir pourtant, que d'avoir près de soi un adolescent curieux de vos idées, dont on observe les progrès, qui devient un frère plus tard. Mais Victor manquait d'esprit, de cœur encore plus ! et Pécuchet soupira, le genou plié dans ses mains jointes. « La sœur ne vaut pas mieux » dit Bouvard.

Il imaginait une fille, de quinze ans à peu près, l'âme délicate, l'humeur enjouée, ornant la maison des élégances de sa jeunesse ; et comme s'il eût été son père et qu'elle vînt de mourir, le bonhomme en pleura¹¹⁸⁴.

Que pleurer, si ce n'est la mort des élèves modèles et des enfants idéaux que les deux bonshommes ont rêvés ? Car les derniers efforts de Bouvard et Pécuchet seront vains. Pour tenter de redresser le caractère de Victor, ils réfléchissent sur l'efficacité de la punition et les thèses de Bentham ou de Rousseau sont passées en revue. Mais

[i]ls adoptèrent le système inverse, la punition médicinale. Des pensums lui furent donnés. Il devint plus paresseux. On le privait de confiture. Sa gourmandise en redoubla¹¹⁸⁵.

Bouvard essaie alors l'ironie, et se moque de Victor quand celui-ci vient déjeuner avec les mains sales, mais l'enfant lui envoie une assiette à la figure. Le comportement de Victor se dégradant

¹¹⁸¹ Ovide, dans *Les Métamorphoses*, (livre XI), raconte que le roi de Phrygie, Midas, appelé comme juge du concours entre Apollon et Marsyas, avait eu la bêtise d'élire Marsyas vainqueur. Apollon se vengea en affublant le roi d'oreilles d'âne.

¹¹⁸² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.588.

¹¹⁸³ Voir le chapitre « *Diabolus possideat infantem* ».

¹¹⁸⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.589.

¹¹⁸⁵ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.590.

à une vitesse accélérée, les pédagogues désespérés envoient les enfants au catéchisme, le dernier recours pédagogique étant celui de la religion, qu'ils avaient pourtant bannie de leur programme. Hélas, Victorine ment honteusement, prétend qu'on lui a prescrit le jeûne, coupe des juliennes pour orner un reposoir, vole vingt sols à Bouvard pour les mettre aux vêpres. Victor manque de tuer le fils du notaire qui l'a traité de forçat. Peut-être la musique adoucirait-elle ses mœurs ? Peine perdue. Il reste alors l'utilité d'acquérir un style épistolaire, mais là encore, une réflexion les arrête : ce style ne s'adresse qu'aux femmes. Bref, le tourbillon pédagogique s'achève par la chute : les enfants sont devenus adolescents, et, exprimant leur puberté, entrent dans l'univers de la sexualité :

Victorine fut renvoyée du catéchisme, à cause des siennes¹¹⁸⁶.

On l'avait surprise, embrassant le fils du notaire¹¹⁸⁷, et Reine ne plaisantait pas ! Sa figure était sérieuse sous son bonnet à gros tuyaux. Après un scandale pareil, comment garder une jeune fille si corrompue ? [...] Victorine effectivement, s'était prise de tendresse pour Arnold, tant elle le trouvait joli avec son col brodé, sa veste de velours, ses cheveux sentant bon – Elle lui apportait des bouquets, jusqu'au moment où elle fut dénoncée par Zéphyrin¹¹⁸⁸.

C'est à dégoûter d'éduquer un enfant : aucune méthode n'aboutit, et la tâche des précepteurs est répugnante, idiote, impossible. Tout est vanité et poursuite du vent, les enfants en devenir, futurs « Hommes » que l'on voudrait « former », pour reprendre la terminologie rousseauiste, seront des voleurs, des menteurs, des assassins, des débauchés sexuels... Est-il possible d'éduquer l'humanité ? Bref, les deux pédagogues constatent leur échec, et

[i]ls récapitulèrent tout le mal qu'ils s'étaient donné, tant de leçons, de précautions, de tourments. « [...] – Ah ! Quelle déception !
– Si elle est vicieuse ce n'est pas la faute de ses lectures.
– Moi, pour le rendre honnête, je lui avais appris la biographie de Cartouche.
– Peut-être ont-ils manqué d'une famille, des soins d'une mère.
– J'en étais une ! objecta Bouvard.
– Hélas, reprit Pécuchet. Mais il y a des natures dénuées de sens moral, – et l'éducation n'y peut rien.
– Ah ! oui ! c'est beau, l'éducation¹¹⁸⁹. »

L'échange dialogué fait le point sur l'aventure pédagogique avec les enfants. Il présente la particularité de pouvoir se lire de manière aphoristique : mal récompensés pour les efforts

¹¹⁸⁶ Ses passions.

¹¹⁸⁷ Arnold se fait rosser par Victor, mais embrasser par Victorine.

¹¹⁸⁸ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.592-593.

¹¹⁸⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.601-602.

fournis, Bouvard et Pécuchet constatent avec tristesse que leurs espérances ne sont pas réalisées, leur rêve d'éducation idéale s'est effondré, l'ingratitude des enfants est un creve-cœur.

Est-ce à dire que Flaubert empêcherait, à travers l'histoire de cette illusion éducative, l'installation impérative du moindre système fiable en vue de gouverner, instruire, conduire, discipliner, former, développer des enfants ? Appliquer les préceptes théoriques des Locke, Rousseau, Genlis, Bentham, Campan, Dupanloup etc., même si l'on choisit les meilleurs d'entre eux, se conclut par la déception. Il ne reste plus qu'à méditer sur l'aphorisme exprimé sous forme d'antiphrase : « [...]c'est beau l'éducation ! », ce qui sert évidemment de formule ironique en vue de tourner en dérision l'ouvrage essentiel de référence, l'*Émile* de Rousseau.

Le chapitre X de *Bouvard et Pécuchet* est un *Émile* travesti, dans le sens où un *Émile* serait représentatif de la somme des traités d'éducation possibles, rendus ridicules par les ponctions successives qui y sont faites, à la manière d'un catalogue de directives inapplicables dans la vraie vie. Car la « leçon » des traités d'éducation est remplacée par l'expérience, et Flaubert montre le rapport direct entre les pédagogues pleins de bonnes intentions et le fils et la fille d'un forçat et d'une prostituée. Hélas, les géniteurs de Victor et Victorine ne sont ni Jean Valjean, ni Fantine ! Autre manière de se moquer des bons sentiments chez Victor Hugo... Transmettre des savoirs, développer une intelligence, inculquer une morale en vue d'un épanouissement de l'enfant au sein de la société humaine seraient autant d'objectifs impossibles à atteindre puisque Bouvard et Pécuchet sont confrontés à des enfants « de nature » inéducables. Autant s'en défaire :

Comme les orphelins ne savaient aucun métier, on leur chercherait deux places de domestiques, – et puis à la grâce de Dieu ! ils ne s'en mêleraient plus ! – Et désormais *Mon oncle* et *Bon ami* les firent manger à la cuisine¹¹⁹⁰.

Une destinée comme une autre attend donc des enfants qui, contrairement à ce que pouvait avancer Rousseau, ne sont pas investis d'une dignité remarquable, puisqu'ils ne sont ici ni bons, ni innocents. Loin d'ignorer le mal comme le prétend le philosophe des Lumières, ils ignorent le bien, mais pas leur bien ! Imparfait de nature, ils sont marqués par leur hérédité, en eux « le sang paternel¹¹⁹¹ » se manifeste. À ce titre, les idées de la dernière œuvre de Flaubert

¹¹⁹⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.602.

¹¹⁹¹ Le sang paternel qui se manifeste chez Victor et Victorine témoigne des questions que Flaubert s'est posées quant à l'influence de la génétique dans l'éducation. À cet égard, nous citerons une note prise lors du voyage en Orient, où Flaubert utilise peu ou prou une expression semblable quand il décrit une fillette qui apprend à danser par l'observation et l'imitation de l'almée Azizeh à Assouan : « En dansant, précipités de hanche furieux et la figure toujours sérieuse. Une petite fille de deux ou trois ans – en qui le sang parlait – tâchait de l'imiter et dansait d'elle-même sans rien dire. » (*Voyage en Orient*, O.C.II, p.668.). Mais alors, pourquoi, s'il est question de

rejoignent celles contenues dans *La Tempête*, qui est d'ailleurs la dernière œuvre de Shakespeare, aussi. En effet, dans cette pièce ultime, Prospéro se désespère de n'avoir rien pu apprendre à Caliban, lequel est déterminé par son hérédité puisqu'il est le fils de la sorcière Sycorax. Le maître finit par exprimer cet amer constat :

C'est un diable, un diable né ; sur sa nature, l'éducation n'aura jamais de prise et toute la peine que je me suis donnée pour lui par bonté est perdue, entièrement perdue ; de même que son corps enlaidit, son esprit se corrompt avec l'âge¹¹⁹².

Comme Caliban, Victor et Victorine sont déterminés par leur nature¹¹⁹³. Bien qu'autour d'eux s'organise un programme éducatif réfléchi et concerté, rien ne vient à bout de leur vulgarité, de leur cruauté, de leur amoralité « naturelle ». Nous pouvons penser que Flaubert s'ingénie à détruire le mythe de l'enfant-dieu qu'il a créé, parce que l'enfant est à la fois exaltant et désespérant, bon et mauvais, ange et démon... Flaubert, en définitive, interroge les rapports étroits de la génétique avec la réussite de l'éducation, elle-même tributaire des facteurs environnementaux, lesquels dépendent en partie des origines sociales et du milieu culturel des parents biologiques, ou comme ici, des parents adoptifs. Génétique et environnement conditionnent l'enfant, ce que tend aussi à prouver l'exemple des enfants d'Homais.

3.3. L'enfant bête et méchant.

3.3.1. Les enfants d'Homais.

« nature », Félicité, avec l'enfance tourmentée qu'elle a vécue et la rudesse des mœurs dans les fermes, reste-t-elle probe ? À 18 ans, pressée par les ardeurs de Théodore, elle ne cède pas aux avances de ce dernier, et conserve sa virginité : « Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, – les animaux l'avaient instruite ; – mais la raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir. » *Un cœur simple*, O.C.V, p.219. « Raison » et « instinct de l'honneur » sont-ils dans sa nature ?

¹¹⁹² Shakespeare, *La Tempête*, [*The Tempest*], Acte IV, scène 1, Prospéro à Ariel, Traduction de Pierre Leyris et Elisabeth Holland, La Pléiade, Paris, 1959, p.1515.

¹¹⁹³ Ne serait-ce pas les mêmes idées qu'exprime le personnage mis en scène par Diderot dans *Le Neveu de Rameau* ? Dans le dialogue relatif à l'éducation, les mêmes problèmes sont posés : « MOI : Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ? LUI : C'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas ; une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas ; ou peut-être c'est que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens ; d'où il est arrivé que mon oreille est devenue très fine, et que mon cœur est devenu sourd.[...] Mon sang est le même que celui de mon père. La molécule paternelle était dure et obtuse ; et cette maudite molécule première s'est assimilée à tout le reste. » Diderot, *Le Neveu de Rameau, Romans et Contes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 2004, p.647. Du reste, dans *Histoire de Juliette* de Sade, il est aussi question des « molécules malfaisantes » qui perdurent chez l'individu. (Sade, *Œuvres*, T.III, La Pléiade, p.535.)

Certain Enfant qui sentait son collègue,
Doublement sot et doublement fripon
Par le jeune âge et par le privilège
Qu'ont les pédants de gâter la raison,
Chez un voisin dérobaît, ce dit-on,
Et fleurs et fruits¹¹⁹⁴.

Dans son article « Figures présocratiques de l'enfant. La *συμμετρία* et le jeu », Anne-Laure Therme montre que l'enfant, selon les philosophes présocratiques, est « décrit comme un être aux tendances chaotiques : incapable de rester en place, agité, maladroit, il est spontanément sujet à l'indiscipline, à la démesure (*ὑβρις*), enclin à s'amuser plutôt qu'à s'appliquer¹¹⁹⁵ ». C'est bien ce portrait d'enfant terrible que nous allons trouver chez Flaubert, qui, dans son œuvre, procède à la démythification de l'image de l'enfant sage et innocent qu'il a pu créer. L'exemple de Victor dans *Bouvard et Pécuchet* nous a fait voir un type de personnage négatif, mauvais par nature, possédant le goût du mal, méchant au point de jouir d'une souffrance infligée à autrui, sans parler de la froide cruauté qui consiste à tuer un jeune chat. Déjà, lors de ses débuts en littérature, Flaubert avait réécrit la nouvelle de Mérimée (*Mattéo Falcone*) où l'enfant, attiré par l'or, incapable de résister à la tentation, était montré dans l'horreur de la vénalité. L'enfant peut aussi être coupable de lâcheté :

Quelque chose fait-il peur aux enfants, ils détournent la tête d'un autre côté et passent en courant¹¹⁹⁶.

De fait, Flaubert condamne singulièrement l'enfant, reconnaître les défauts de ce dernier préluant à la reconnaissance des travers de l'homme et justifiant la misanthropie : puisque l'enfant manifeste très tôt sa propension à faire le mal, autant fuir sa société. Ainsi est évoquée la haine du genre humain que nourrit le narrateur, dans la nouvelle de 1837, *La Dernière Heure* :

J'ai éprouvé de bonne heure un profond dégoût des hommes, dès que j'ai été mis en contact avec eux.

Dès douze ans on me plaça dans un collège. Là, j'y vis le raccourci du monde, ses vices en miniature, ses germes de ridicules, ses petites passions, ses petites coteries, sa petite cruauté ; j'y vis le triomphe de la

¹¹⁹⁴ Jean de La Fontaine, « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », fable V, livre IX, *Fables et Œuvres choisies*, Nouvelle édition annotée et commentée par Mario Roustan, Collection « La Littérature Française Illustrée », édition Didier-Privat, Paris, 1935, p.706.

¹¹⁹⁵ Anne-Laure Therme, « Figures présocratiques de l'enfant. La *συμμετρία* et le jeu » [La *summétria* et le jeu], *L'enfance dans l'Antiquité, Archives de la philosophie*, Tome 80, édition du Centre Sèvres, Paris, 2017, p.633-657.

¹¹⁹⁶ *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.971.

force, mystérieux emblème de la puissance de Dieu ; je vis des défauts qui devaient plus tard être des vices, des vices qui seraient des crimes, et des enfants qui seraient des hommes¹¹⁹⁷.

Dans la nouvelle *Deux mains sur une couronne*, autre texte de jeunesse, Flaubert met en scène le roi Charles VI souffrant de troubles mentaux. Pour rendre compte de la folie du roi, Flaubert exploite la métaphore de l'enfant et de l'idiot, ces deux figures se réunissant pour caractériser la personnalité double du monarque, lequel se comporte, dans ses accès de démence, comme un enfant et comme un idiot :

Le roi, ce jour-là, n'avait pas eu de crise, l'enfant n'avait pas crié, l'idiot dormait encore¹¹⁹⁸.

Le parallélisme syntaxique construit par l'auteur, contenant l'image de l'enfant qui crie, et qui pourrait réveiller l'idiot, sert donc à définir le type de folie du roi, déchu de sa raison d'adulte dans ses crises de colère et ses infantilismes capricieux. Que le fou et l'enfant soient unis dans une seule et même personne se retrouve aussi dans le drame *Loys XI*. À l'acte I scène IV, Louis XI, plein d'une mélancolie anxieuse, dialogue avec son fou Bamboccio qui tente de l'amuser. Or, le roi rappelle à son bouffon qu'il a conservé son statut d'enfant :

Dis-donc, mon cher fou, mon mignon, mon cher ami, que j'ai toujours traité comme un enfant, écoute¹¹⁹⁹.

Ce que Louis XI demande à Bamboccio, c'est d'amuser Charles le Téméraire par des facéties. Et il le nomme encore une fois son enfant :

[...] tu te mettras devant moi, et tu lui conteras d'abord quelque chose de plaisant et de naïf qui le fasse rire, qui chasse la colère. N'est-ce pas, tu le feras, mon enfant ? car tu as de l'esprit, de la malice, du génie même¹²⁰⁰...

Le fou, par analogie avec l'enfant qui amuse par ses pitreries, est doté du pouvoir de chasser la mélancolie et de susciter le rire. Amuseur, « trompe-l'ennui » qui égaye celui qui le regarde et l'écoute, Bamboccio (dont le nom, mot dérivé du terme « bambino », c'est-à-dire « enfant » en italien, signifie « poupée » dans cette langue, et a d'ailleurs donné le dérivé « bamboche ») est considéré comme un être immature, maintenu dans une minorité qui permet au roi de s'en faire obéir. Enfance et folie du monde se trouvent par ailleurs réunies dans une phrase qui combine allégorie et comparaison et par laquelle Flaubert pense macrocosme et microcosme dans un rapport d'analogie fondé sur l'image de l'enfant.

¹¹⁹⁷ *La Dernière Heure*, ODJ, p.193.

¹¹⁹⁸ *Deux mains sur une couronne*, ODJ, p.59.

¹¹⁹⁹ *Loys XI*, ODJ, p.327.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, p.327.

L'enfant sert également de comparateur dans l'incipit de *Smar*, où Flaubert décrit l'état du monde après la victoire de l'archange Michel sur Satan :

Le Monde était fou, il bavait, il écumait, il courait comme un enfant dans les champs, il suait de fatigue, il allait se mourir¹²⁰¹.

Le doux tapis de gazon sur lequel joue la petite fille idéale laisse place aux champs sauvages, où l'enfant épuisé et moribond court en suant. Un monde à l'état d'enfance, ayant donc normalement l'avenir devant lui, devrait paradoxalement se préparer à mourir, pour en finir avec l'espèce humaine si décevante, et qui tend à se reproduire sans espoir de perfectibilité. À cet égard, les enfants du pharmacien Homais dans *Madame Bovary* nous offrent l'exemple typique de copies conformes au détestable modèle parental. Voyons pourquoi.

Le pharmacien Homais, dont nous faisons la connaissance chez la veuve Lefrançois à l'auberge du Lion d'Or, est un homme de devoir. Il se présente en tous cas comme tel, dans sa diatribe contre le catholicisme :

Je crois en l'Être suprême, en un Créateur, quel qu'il soit, peu importe, qui nous a placés ici-bas pour y remplir nos devoirs de citoyen et de père de famille¹²⁰² ;

La conception qu'il a de l'homme n'excède pas ces deux rôles : citoyen et géniteur. La procréation est donc un but à atteindre et une raison de vivre, par ordre divin, car Homais, en plus de bien jouer son rôle social, ne s'impose pas d'autre mission sur terre que de croître et se multiplier, comme le préconise le commandement de Dieu fait à Adam et Ève dans La Genèse¹²⁰³. Homais a beau fustiger les récits bibliques dans la suite de sa harangue, (il se moque, par exemple, de l'histoire de Jonas), il ne fait que se plier aux injonctions judéo-chrétiennes, et l'« ignorance turpide » qu'il condamne chez les prêtres pourrait bien être la sienne. Si Homais ne s'est jamais posé une seule question sur le sens de sa vie, il a trouvé la réponse : il suffit d'être « citoyen », et « père de famille ». Ses enfants ne tardent d'ailleurs pas à faire leur entrée dès le troisième chapitre de la seconde partie du roman, par l'intermédiaire de Léon, le jeune clerc qui loge dans sa maison. Jeune homme bien « comme il faut » (l'expression se trouve sous la plume de Flaubert), il s'occupe justement des enfants du pharmacien :

M. Homais le considérait pour son instruction ; Mme Homais l'affectionnait pour sa complaisance, car souvent il accompagnait au jardin les petits Homais, marmots toujours barbouillés, fort mal élevés et

¹²⁰¹ *Smar*, ODJ, p.539.

¹²⁰² *Madame Bovary*, O.C. III, p.217.

¹²⁰³ « Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-la. » dit Dieu à ses créatures. *La Bible*, Genèse, I, 28.

quelque peu lymphatiques, comme leur mère. Ils avaient pour les soigner, outre la bonne, Justin, l'élève en pharmacie, un arrière-cousin de M. Homais que l'on avait pris dans la maison par charité, et qui servait en même temps de domestique¹²⁰⁴.

Enfants au visage souillé de la nourriture qu'ils viennent de manger, les petits Homais sont non seulement des marmots insupportables (« mal élevés » comme leur père), mais encore des enfants « lymphatiques » qui ont hérité de leur mère la mollesse et l'apathie du tempérament. Cependant, Léon les tolère facilement et apparaît, grâce à eux, comme un charmant jeune homme attentionné aux yeux de leur mère. En définitive, nous pourrions voir dans sa « complaisance » une marque de faiblesse de caractère et de bénévolence désinvolte due à l'ennui, car le début du deuxième chapitre du roman nous a appris que Léon Dupuis s'ennuyait beaucoup à Yonville. Accompagner les enfants Homais au jardin est donc loin d'être une noble tâche, mais plutôt le signe du désœuvrement.

Les petits Homais, prisonniers de la bêtise et du conformisme de leurs parents, incarnent les « valeurs » du pharmacien, à commencer par le prénom qu'ils portent, et dont nous avons connaissance lorsque Flaubert développe le passage où Emma doit choisir le prénom de sa fille¹²⁰⁵ et où chacun donne son avis sur la question :

Monsieur Homais, quant à lui, avait en prédilection tous ceux qui rappelaient un grand homme, un fait illustre ou une conception généreuse, et c'est dans ce système-là¹²⁰⁶ qu'il avait baptisé ses quatre enfants. Ainsi, Napoléon représentait la gloire et Franklin la liberté ; Irma, peut-être, était une concession au romantisme ; mais Athalie, un hommage au plus immortel chef-d'œuvre de la scène française. Car ses convictions philosophiques n'empêchaient pas ses admirations artistiques, le penseur chez lui n'étouffait point l'homme sensible ; il savait établir des différences, faire la part de l'imagination et celle du fanatisme. De cette tragédie, par exemple, il blâmait les idées, mais il admirait le style ; il maudissait la conception, mais il applaudissait tous les détails, et s'exaspérait contre les personnages, en s'enthousiasmant pour leurs discours¹²⁰⁷.

¹²⁰⁴ *Madame Bovary, O.C. III, p.225.*

¹²⁰⁵ Voir le baptême de Berthe dans la première partie.

¹²⁰⁶ Le « système » d'Homais rappelle l'esprit du décret de la Convention sous la Révolution Française. En effet, le 5 octobre An II (1793), la Convention instaure le calendrier révolutionnaire et accorde aux parents une entière liberté quant au choix du prénom pour leur enfant. Aussi voit-on des nouveau-nés incarner une idée par leur prénom : « Gloire », « République », « Racine de la Liberté », et même « Mort au Tyran » sont, par exemple, des prénoms qu'enregistre l'état civil. Seront à la mode également les noms des grands républicains de l'Antiquité gréco-romaine, comme Brutus ou Gracchus, et Lucien Bonaparte, sous la Terreur, se fera appeler « Brutus Bonaparte ». De même, les parents choisiront pour prénom les noms des grands hommes de l'histoire : « Marat », après l'assassinat du révolutionnaire le 13 juillet 1793, sera donné à de nombreux garçons. Paradoxe amusant : les prénoms des deux garçons d'Homais sont, par leur symbole, quelque peu contradictoires, puisque si le choix de « Franklin » concède à l'esprit révolutionnaire, celui de « Napoléon » musèle cette aspiration à la liberté ; c'est d'ailleurs une loi napoléonienne, celle de Germinal an XI (1803), qui restaure le calendrier chrétien et ses saints.

¹²⁰⁷ *Madame Bovary, O.C.III, p.228.*

Évidemment, chaque prénom des enfants Homais peut être passé au crible de la satire : « Napoléon » et « Franklin » sont des attaques contre les mythes napoléoniens et révolutionnaires que Flaubert a fustigés dans une lettre à Louise datée du 31 mars 1853 :

Ainsi Voltaire, le magnétisme, Napoléon, la révolution, le catholicisme, etc., qu'on en dise du bien ou du mal, j'en suis même irrité. La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise¹²⁰⁸.

Aussi bien les prénoms choisis par Homais, qui se dit voltairien et amoureux des principes de 1789, sont-ils des actes de bêtise dont on mesure l'ampleur et la suffisance ; et si Flaubert se dit « ami » de Benjamin Franklin¹²⁰⁹, il n'en reste pas moins que le choix de « Franklin » pour un prénom d'enfant doit passer, dans la narration, comme possiblement ridicule en ce sens qu'il est révélateur de la personnalité du père. Les prénoms attribués aux enfants sont chargés de significations que le pharmacien se fait un plaisir d'expliquer dans un plaidoyer vaniteux (le discours de justification est rapporté au style indirect libre). Les filles portent plutôt des prénoms à vocation littéraire : selon Homais « Irma » serait motivé par une influence romantique ; il s'agit peut-être d'une allusion lointaine au roman *Irma, ou les malheurs d'une jeune orpheline* d'Elisabeth Guénard de Méré (1751-1829) qui raconte les infortunes de Madame Royale. Quant au prénom « Athalie », il est la marque d'une vénération pour la tragédie de Racine¹²¹⁰, œuvre qui exalte la religion chrétienne. Nous voyons bien que les quatre prénoms, par le symbole et les idées dont ils sont les garants, sont en totale contradiction les uns avec les autres : les enfants d'Homais (ce dernier n'a d'ailleurs pas de prénom dans le roman) ainsi nommés sont représentatifs du débordement constant de la parole du personnage, vaniteux à l'excès, et toujours prêt, en bon commerçant, à mettre à l'étalage un fatras incohérent et non approfondi de sa culture, laquelle s'apparente à une collection d'idées reçues. Par son prénom, chaque enfant devrait témoigner en faveur du père : les rejetons d'Homais seraient des miroirs qui permettraient au pharmacien de contempler avec satisfaction sa propre image de « penseur » et d'homme « sensible ». Mais en réalité, les prénoms des enfants ne sont que des preuves de sa bêtise.

Les enfants d'Homais jouent aussi un rôle particulier dans l'harmonie logique des liens qui favorisent la cohérence du récit. Flaubert explique, dans une lettre à Louise Colet, que dans

¹²⁰⁸ *Corr.II*, p.295.

¹²⁰⁹ *Corr.III*, p.92.

¹²¹⁰ Alors qu'il est en pleine rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert relit Shakespeare et écrit à Louise Colet : « [...] j'ai été écrasé pendant deux jours par une scène de Shakespeare (la 1^{re} de l'acte III du *Roi Lear*). Ce bonhomme-là me rendra fou. Plus que jamais tous les autres me semblent des enfants à côté. [...] Quand je pense qu'on s'en tient encore aux bustes ! à Racine ! à Corneille ! et autres gens d'esprits embêtants à crever ! Cela me fait rugir ! » *Corr.II*, p.516-517.

une œuvre littéraire, ce ne sont pas les perles qui font le collier, mais le fil. Nous pourrions reprendre cette métaphore et dire que la continuité du « fil » de la narration est, dans plusieurs cas, assurée par la présence d'un enfant. La visite d'une filature de lin en construction, au cinquième chapitre de la deuxième partie de *Madame Bovary*, est un exemple frappant de cette logique d'enchaînement qui préside à tout. Flaubert nous raconte une promenade organisée par Homais, qui y emmène deux de ses enfants, le couple Napoléon et Athalie, « pour leur faire faire de l'exercice », un dimanche après-midi de février (le temps est neigeux). Au cours de cette scène, Emma doit prendre conscience qu'elle est amoureuse de Léon. Pour mieux idéaliser le jeune homme, elle doit mépriser davantage son mari et s'apercevoir que Charles, qu'elle déteste, porte un couteau dans sa poche comme un paysan, détail trivial qui a pour conséquence de renforcer le dégoût qu'elle éprouve pour lui. Flaubert crée donc une occasion pour le mari haï de sortir un couteau de sa poche, et cette occasion, comme par hasard, est donnée par le comportement de l'enfant d'Homais :

Pendant qu'elle le¹²¹¹ considérait, goûtant ainsi dans son irritation une sorte de volupté dépravée, Léon s'avança d'un pas. Le froid qui le pâlassait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce ; entre sa cravate et son cou, le col de sa chemise, un peu lâche, laissait voir la peau ; un bout d'oreille dépassait sous une mèche de cheveux, et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs des montagnes où le soleil se mire.

« Malheureux ! » s'écria tout à coup l'apothicaire.

Et il courut à son fils, qui venait de se précipiter dans un tas de chaux pour peindre ses souliers en blanc. Aux reproches dont on l'accablait, Napoléon se prit à pousser des hurlements, tandis que Justin lui essuyait ses chaussures avec un torchis de paille. Mais il eût fallu un couteau ; Charles offrit le sien.

« Ah ! se dit-elle, il porte un couteau dans sa poche, comme un paysan ! »

Le givre tombait, et l'on s'en retourna vers Yonville¹²¹².

Le parallèle établi entre Léon (dont Emma remarque la beauté, laquelle s'exprime par un cliché emprunté au romantisme) et Charles (dont la vulgarité l'irrite), se trouve d'un seul coup effacé parce que la bêtise de l'enfant et les cris d'Homais font sortir brutalement Madame Bovary de sa rêverie et la ramènent à la réalité triviale. Le « grand œil bleu », les « nuages », les « lacs des montagnes », le « soleil », tous ces éléments qui ont concouru à faire de Léon un modèle de beauté aux yeux d'Emma extatique, se heurtent subitement à la vision grotesque du petit Napoléon aux pieds dans la chaux, avec pour fond sonore cacophonique l'exclamation théâtralement tragique d'Homais et les hurlements de l'enfant. Le violent contraste entre les

¹²¹¹ Charles.

¹²¹² *Madame Bovary*, O.C.III, p.239.

rêveries lamartiniennes d'Emma et la grossièreté prosaïque de l'événement dangereux pour le gamin dissipé, dont les souliers seront grattés au couteau par Charles, produit évidemment une distorsion cocasse dans une scène qui se veut la naissance d'une idylle. Qu'une bête promenade dominicale et familiale (qui plus est dans un site en construction, destination choisie par Homais et peu propice aux amours naissantes) se termine par l'imprudente bévue d'un enfant est somme toute assez banal. Mais tout l'art de Flaubert consiste en un assemblage d'éléments disparates qui sont, pourtant, autant de signes reliés par leurs contenus symboliques. Ainsi les visions stéréotypées d'Emma en rapport avec le mouvement ascensionnel (couleur bleu, ciel, soleil, nuages, montagnes) sont-elles en rapport avec le mouvement de chute dans le monde horizontal terre à terre, rétréci au tas de chaux, où se manifeste la sottise du garçon. Cet enfant, tout « Napoléon » qu'il est, regarde ses pieds et voudrait peindre en blanc ses chaussures, il agit donc dans le but de transformer le réel en changeant la couleur des choses, quitte à s'empoisonner, et en cela, il se rapproche d'Emma puisqu'il est, littéralement « malheureux » (terme à double sens qu'utilise son père pour l'apostropher) de porter des chaussures dont la couleur ne lui plaît pas. La poudre blanche qu'est la chaux, qui se trouve là pour fabriquer le mortier nécessaire à l'édification de l'usine, préfigure l'arsenic du pharmacien, poison ingéré par Emma sous les yeux de Justin qui, ici, est prompt à réagir puisqu'il frotte les souliers de l'enfant avec de la paille mais qui sera impuissant face au suicide.

De cet épisode, Emma ne retiendra pas l'image de Napoléon dans la chaux et le couteau de Charles. Le soir même, seule dans sa chambre, elle songera plutôt à Léon accompagné d'une petite fille, duo d'apparence plus sentimentale :

Regardant de son lit le feu clair qui brûlait, elle voyait encore, comme là-bas, Léon debout, faisant plier d'une main sa badine et tenant de l'autre Athalie, qui suçait tranquillement un morceau de glace¹²¹³.

Jean Starobinski a commenté le duo Léon/Athalie en montrant que « l'association de Léon avec la fille d'Homais (au prénom littéraire) suçant un morceau de glace révèle, par une chaîne d'indices contigus, l'ordre de la réalité où s'inscrit le clerc de notaire, tandis qu'Emma, littéralement, n'y voit que du feu¹²¹⁴. » Léon est en effet lié à une réalité désolante, triviale, et le couple ridicule qu'il forme avec une gamine qui porte le nom d'une reine célèbre et qui s'adonne paradoxalement au plaisir régressif de la succion avec un morceau de glace (stalactite

¹²¹³ *Madame Bovary, O.C.III*, p.239.

¹²¹⁴ Jean Starobinski, « L'échelle des températures », *Travail de Flaubert*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Point n°150, Édition du Seuil, Paris, septembre 1983, p.54.

qu'elle a sans doute décrochée d'un élément du chantier de construction) ressemble fort à un couple parodique de comédie ou d'opérette. Ce n'est pas la grande reine de Judée fascinée par l'intelligence de son petit-fils Joas, comme dans la tragédie de Racine, que nous voyons là, mais c'en est le duo inversé : un timide clerc de notaire provincial accompagné d'une vulgaire fillette qui tête gratuitement un glaçon trouvé par hasard.

Quant au mode d'éducation dispensé à ses enfants, Homais, archétype de la bêtise, défend certaines idées aux effets comiques. Dans une lettre datée du 26 avril 1853 et adressée à Louise Colet, Flaubert écrit :

J'ai une tirade de Homais sur l'éducation des enfants (que j'écris maintenant) et qui, je crois, pourra faire rire. – Mais moi je la trouve grotesque, je serai sans doute fort attrapé, car pour les bourgeois c'est profondément raisonnable¹²¹⁵.

La tirade (rapportée au style indirect libre) de l'apothicaire a pour but de consoler Charles Bovary, suite à une blessure que Berthe se serait faite en jouant par terre. Charles et le pharmacien ignorent que la fillette a été violemment repoussée par sa mère et s'est ouvert la joue en tombant sur une patère de cuivre. Il s'agit donc pour Homais de disserter sur les menaces qui pèsent sur la sécurité des enfants :

Bien qu'il ne s'y fût pas montré fort ému, M. Homais, néanmoins, s'était efforcé de le raffermir, de lui remonter le moral. Alors on avait causé des dangers divers qui menaçaient l'enfance et de l'étourderie des domestiques. Mme Homais en savait quelque chose, ayant encore sur la poitrine les marques d'une écuellée de braise qu'une cuisinière, autrefois, avait laissé tomber dans son sarrau. Aussi ces bons parents prenaient-ils quantité de précautions. Les couteaux n'étaient jamais affilés, ni les appartements cirés. Il y avait aux fenêtres des grilles en fer et aux chambranles de fortes barres. Les petits Homais, malgré leur indépendance, ne pouvaient remuer sans un surveillant derrière eux ; au moindre rhume, leur père les bourrait de pectoraux, et jusqu'à plus de quatre ans, ils portaient tous, impitoyablement, des bourrelets matelassés¹²¹⁶. C'était, il est vrai, une manie de Mme Homais ; son époux en était intérieurement affligé, redoutant pour les organes de l'intellect les résultats possibles d'une pareille compression, et il s'échappait jusqu'à lui dire :

¹²¹⁵ *Corr. II*, p.317.

¹²¹⁶ « On emploie aussi une autre coiffure propre à l'enfance ; je veux parler des bourrelets, espèce de bonnet de carton matelassé, afin d'amortir le choc des corps extérieurs. Les bourrelets ont les défauts de toutes les coiffures pesantes et épaisses, et d'ailleurs l'enfant élevé comme je le conseille, n'en aura pas besoin, parce qu'il ne marchera seul que quand il sera assez fort pour ne pas tomber, et que s'il tombe avant de marcher, ce ne sera jamais ni d'assez haut ni assez rudement pour se blesser. Le bourrelet ne lui serait même pas profitable, dans le cas où on le laisserait tomber en le portant, car s'il le garantit de la contusion des parties externes, ce n'est qu'en rendant plus considérable la commotion du cerveau, lésion bien autrement grave. » Félix Séverin Ratier, *Essai sur l'éducation physique des enfants*, Belin, Paris, 1821, p.27-28. Pour voir un exemple de ce type de bourrelet, on peut se référer au tableau de François Boucher, *Le Déjeuner* (1739), scène de genre exposée au Louvre et présentant, dans le quart inférieur droit de la toile, un petit enfant pourvu de ce bonnet.

« Tu prétends donc en faire des Caraïbes ou des Botocudos¹²¹⁷ ? »

Indifférent au malheur de Berthe et de son voisin, Homais saisit l'occasion qui lui est donnée pour défendre encore et toujours une de ses nombreuses théories, celle-ci portant sur la santé des enfants. Le lecteur apprend donc que Madame Homais a été, dans son enfance, et par la faute d'une domestique, victime de brûlures¹²¹⁸. Le souvenir de cet événement passé sert de justification, dans l'argumentation d'Homais, à toutes les mesures de prudence prises par les parents à l'égard de leurs quatre enfants, et à leur extrême prévoyance. Le couple Homais n'est certes pas un couple de parents négligents, mais plutôt abusivement protecteurs : si l'on a appris plus haut que les enfants étaient mal élevés et continuellement barbouillés donc jamais propres, ils n'en sont pas moins de précieux sujets d'attention.

Aussi chez les Homais, les couteaux ne coupent pas, les parquets non cirés ne brillent pas, les fenêtres sont armées comme celles des prisons, et les petits sont observés dans le moindre de leurs mouvements. Le paradoxe réside dans le fait que, tout en étant livrés à eux-mêmes – Flaubert évoque leur « indépendance » – les enfants sont surveillés en permanence, car ils sont un sujet d'inquiétude pour leurs parents. C'est, pour l'auteur, le moyen de tourner en ridicule une éducation incohérente qui n'a pour objectif que la préservation du corps, l'environnement où évolue l'enfant étant jugé dangereux. C'est aussi, pour le lecteur, le moyen de mesurer l'écart entre l'attention excessive dont bénéficient les enfants du pharmacien si soucieux de l'intégrité de leur corps, et le mauvais traitement que Berthe a subi. Homais avoue aussi à Bovary que ses petits portent, sur la tête, le bourrelet de carton matelassé jusqu'à l'âge de quatre ans, ce bonnet étant censé les protéger des chocs cérébraux en cas de chute. Ce détail est l'occasion pour Flaubert d'évoquer implicitement le racisme populaire et pseudo-scientifique de l'apothicaire. En effet, Homais, symbole éclatant de la bêtise infinie, craint que le genre de carapace crânienne n'altère les capacités intellectuelles de sa progéniture, en comprimant le cerveau. Aussi demande-t-il à sa femme, par boutade « échappée », si son intention est de transformer ses enfants, à force de leur maintenir la boîte crânienne sous les fameux bonnets antichocs, en « Caraïbes ou Botocudos ». Comme tous les peuples primitifs, ces Amérindiens du nord du Venezuela et du Brésil étaient jugés comme appartenant à des races

¹²¹⁷ *Madame Bovary, O.C.III*, p.252.

¹²¹⁸ Flaubert nous renseigne ici sur la disgrâce physique – une poitrine couverte de marques de brûlure cicatrisée – de l'épouse du pharmacien, cette information venant corroborer implicitement le portrait qu'il faisait de ce personnage plus haut, au prisme du regard de Léon : « il n'avait jamais songé [...] qu'elle pût être une femme pour quelqu'un, ni qu'elle possédât de son sexe autre chose que la robe. » (*Madame Bovary*, p.234.)

inférieures du fait de la forme « comprimée » de leur crâne : nul doute que Flaubert, à travers Homais, fait allusion aux thèses de l'anatomiste Cuvier¹²¹⁹, lequel pensait prouver l'inégalité des races par l'observation des os. Par cette forme de discrimination, digne du colonialisme qui fut le concepteur des zoos humains, Homais donne la preuve qu'il considère ses enfants comme appartenant à la catégorie des races supérieures, ses craintes n'étant peut-être que l'occasion de laisser s'exprimer sa vanité.

En matière d'éducation, Homais a aussi des avis bien arrêtés, et c'est lui qui convainc Bovary de l'importance de payer des leçons de piano à Emma qui soupire après son vieux piano et qui cherche un prétexte pour retrouver Léon chaque jeudi à Rouen :

On lui faisait honte, et surtout le pharmacien :

« Vous avez tort ! il ne faut jamais laisser en friche les facultés de la nature. D'ailleurs, songez, mon bon ami, qu'en engageant Madame à étudier, vous économisez pour plus tard sur l'éducation musicale de votre enfant ! Moi, je trouve que les mères doivent instruire elles-mêmes leurs enfants. C'est une idée de Rousseau, peut-être un peu neuve encore, mais qui finira par triompher, j'en suis sûr, comme l'allaitement maternel et la vaccination¹²²⁰. »

Étrange réflexion de la part de l'apothicaire qui, utilitariste, n'offre pas à ses propres enfants la moindre éducation artistique ! Contrairement à Berthe qui est « l'enfant en trop », oubliée de ce fait, les petits Homais sont plutôt utiles à leurs parents. Modèles réduits du père et de la mère, ils participent aux travaux de la famille. Ainsi accomplissent-ils les tâches du ménage, et font-ils les confitures. Le lecteur les retrouve quand Emma, après son idylle avec Léon à Rouen, se rend chez l'apothicaire qui est chargé de lui annoncer la mort de Bovary père :

Elle poussa la porte du couloir ; et, au milieu de la cuisine, parmi les jarres brunes pleines de groseilles égrenées, du sucre râpé, du sucre en morceaux, des balances sur la table, des bassines sur le feu, elle aperçut tous les Homais, grands et petits, avec des tabliers qui leur montaient jusqu'au menton et tenant des fourchettes à la main¹²²¹.

C'est une famille grotesquement infernale qu'Emma a sous les yeux : tous sont vêtus du même costume, les formes de leur corps disparaissent sous le tablier, sorte de suaire fantomatique, et tous arborent leur trident diabolique, la ridicule fourchette¹²²². Les violentes admonestations du

¹²¹⁹ Georges Cuvier explique en effet « que l'on distingue les races par le squelette de la tête » et pose le principe d'une « loi cruelle qui semble avoir condamné à une éternelle infériorité les races à crâne déprimé et comprimé ». Georges Cuvier, « Extraits d'observations de la Vénus Hottentote », *Mémoire du Muséum d'Histoire Naturelle*, Tome 3, Belin, Paris, 1817, p.273.

¹²²⁰ *Madame Bovary*, O.C.III, p.380.

¹²²¹ *Madame Bovary*, O.C.III, p.368.

¹²²² La scène, digne d'un mélodrame comique, fait voir un Homais emphatique « plus rubicond que les groseilles » et dont la colère tombe sur Justin qui a commis l'erreur d'aller chercher une bassine supplémentaire dans le

pharmacien contre son apprenti Justin, lequel a osé entrer dans le capharnaüm, lieu interdit, sont accompagnées par les supplications de l'entourage :

– Mais calme-toi ! » disait Mme Homais.

Et Athalie, le tirant par sa redingote :

« Papa ! papa ¹²²³ ! [...] »

La petite Athalie, dérision burlesque de figure tragique qui tente de calmer la colère de Dieu, est d'ailleurs évoquée, dans l'incise, par un alexandrin (« Et Athalie, le tirant par sa redingote ») dont on peut apprécier la dimension ironique. Plus loin, c'est un concert de cris qui se joint aux exhortations du pharmacien :

« De l'arsenic ? Tu pouvais nous empoisonner tous ¹²²⁴ ! »

Et les enfants se mirent à pousser des cris, comme s'ils avaient déjà senti dans leurs entrailles d'atroces douleurs ¹²²⁵.

Voilà comment Flaubert, par cette habile prolepse, laisse aux enfants d'Homais la charge d'annoncer prophétiquement, par leur corps, les souffrances finales d'Emma après l'ingestion du poison. Sans s'en rendre compte, l'héroïne du roman assiste à un cérémonial d'inversion : une scène carnavalesque mais oraculaire, où des enfants prédisent, dans une grossière pantomime, la mort qui l'attend.

Il ne reste plus aux enfants Homais qu'à manifester leur triomphe après la mort d'Emma, devant Charles Bovary et la petite Berthe, dont la santé est préoccupante. C'est, pour Flaubert, l'occasion d'utiliser la figure de Berthe comme un repoussoir afin de mieux exalter la bonne forme physique des enfants du pharmacien :

À mesure que ses affections disparaissaient, il ¹²²⁶ se resserrait plus étroitement à l'amour de son enfant.

Elle l'inquiétait cependant ; car elle toussait quelquefois, et avait des plaques rouges aux pommettes.

En face de lui s'étalait, florissante et hilare, la famille du pharmacien, que tout le monde contribuait à satisfaire. Napoléon l'aidait au laboratoire, Athalie lui brodait un bonnet grec, Irma découpait des

capharnaüm. Homais fait savoir à tous que la bassine se trouvait à côté du bocal d'arsenic et que cette proximité aurait pu les empoisonner. Le risque que l'arsenic tombe dans la bassine comme par magie est bien nul, évidemment, et le lecteur comprend que l'apothicaire se sert de ce prétexte pour reprocher à Justin d'être entré dans le capharnaüm sans sa permission. La scène est aussi nécessaire à l'intrigue, puisque Madame Bovary saura ainsi se souvenir de l'endroit où se trouve l'arsenic qui servira à son suicide.

¹²²³ *Madame Bovary, O.C.III, p.369.*

¹²²⁴ Cette exclamation est prononcée par la mère des enfants Homais.

¹²²⁵ *Madame Bovary, O.C.III, p.369.*

¹²²⁶ Charles Bovary, qui s'est définitivement brouillé avec sa mère.

rondelles de papier pour couvrir les confitures, et Franklin récitait tout d'une haleine la table de Pythagore¹²²⁷.

Finalement, les enfants Homais auront le destin que les parents ont décidé pour eux, ainsi que Flaubert l'imagine dans ses brouillons :

Napoléon était vif, turbulent, grimacier. On lui réservait la pharmacie, à moins qu'il ne préférât faire son droit pour entrer plus tard dans la magistrature. Athalie avait l'humeur capricieuse et déjà se montrait coquette. Irma comme sa maman serait une bonne ménagère. Quant à Franklin, il était taciturne, méditatif, vindicatif, et partisan des jeux paisibles. Son père le destinait à l'École polytechnique. Mais sa mère avait peur qu'il ne prît trop de peine et qu'on lui cassât la tête¹²²⁸.

Peut-être la mère Homais a-t-elle raison, d'ailleurs, quand elle craint que l'École polytechnique ne « casse la tête » à son enfant. Un plan de scénario pour une féerie qui aurait été intitulée « Le Rêve et la Vie » nous renseigne quelque peu sur la manière de former des imbéciles, précisément :

Tous des crânes en pain de sucre.

C'est Sens-Commun qui en est roi.

Les crétins sont des gentilshommes et les idiots des grands seigneurs.

On rétrécit le crâne des enfants avec des moyens mécaniques appelés Manuels, Bonne doctrine, Convenance etc. Les jeunes gens vont à la lisière, conduits par Idée-reçue¹²²⁹.

La métaphore illustre la façon de rendre bête un enfant en lui rétrécissant le crâne avec « des moyens mécaniques » : l'image est évocatrice car il s'agit bien d'empêcher le développement de l'intelligence en comprimant physiquement les crânes, ce que, finalement, Madame Homais a fait en faisant porter des bourrelets à sa progéniture.

Sans ses enfants, Homais eût été incomplet car limité par sa finitude. Il lui fallait donc quatre rejetons pour rendre son narcissisme reproductible et bien confirmer la pérennité du modèle bourgeois qu'il incarne. Multiplié par quatre, le bourgeois qui pense basement et qui se survalorise a de beaux jours devant lui, la bêtise étant inextinguible et, par l'accroissement de sa descendance, dangereusement éternelle.

¹²²⁷ *Madame Bovary*, O.C.III, p.455.

¹²²⁸ *Appendices de « Madame Bovary »*, « Le jouet des enfants Homais », O.C.III, p.553.

¹²²⁹ *L'Atelier de Flaubert, Scénarios de Féeries, Le Rêve et la Vie*, « Le Pays des Imbéciles », O.C.IV, p.958.

3.3.2. Les « marmots » et les « rejets » insupportables. La scène du catéchisme dans *Madame Bovary*...

La foule des enfants crie après l'homme soûl¹²³⁰.

Si, dans son œuvre, Flaubert témoigne de son attendrissement et de sa sympathie pour les petites mendiants dans la nature, il fait aussi état de son aversion pour les petits bourgeois de salon. Ce type d'enfants ridicules dont on se moque, apparaît dans *L'Éducation sentimentale* de 1845. Au septième chapitre du roman, alors que le héros, Henry, voit naître sa passion pour Madame Renaud, il s'organise un dîner puisque, aux dires de cette dernière, M. Renaud veut recevoir. Un dialogue intime rapproche les deux protagonistes : Émilie Renaud prévient que les invités seront « insupportables » et c'est alors que l'on voit apparaître une famille entière, incarnant le plus parfait ridicule :

6 heures sonnaient à la pendule quand le père Renaud ouvrit la porte du salon à deux battants et introduisit le gros de la compagnie qui arrivait à l'heure juste. Elle se composait de M. et Mme Lenoir, marchands de bois à Paris et compatriotes de M. Renaud, et de leurs deux enfants, Adolphe et Clara, vrais enfants de Paris, blancs et pâles, lymphatiques et bouffis. La petite fille surtout était fort laide – elle avait les yeux rouges, et toussait souvent ; son frère était un gros blond frisé assez tranquille – il mangeait prodigieusement, surtout de la crème. Ses parents lui trouvaient beaucoup de moyens – on l'avait habillé en artilleur¹²³¹.

Adolphe et Clara servent donc d'exemple pour brosser le portrait des « vrais enfants de Paris » : « blancs », « pâles », « lymphatiques », « bouffis », les quatre termes pour les décrire sont largement dépréciatifs et annoncent quelque peu les caractéristiques des enfants d'Homais. Les « vrais » enfants semblent totalement dépourvus des qualités propres à l'enfance, à savoir la couleur et la vitalité, comme nous avons pu le voir dans les portraits énumérés dans notre deuxième partie, autrement dit, les petits bourgeois parisiens seraient plutôt de « faux » enfants, et nous ne pouvons que savourer l'ironie de la formule utilisée par Flaubert. La fillette est « fort laide » et malade : c'est le modèle contraire de la belle enfant libre et pleine de vie sur le gazon ; quant au frère, gros blond qui s'empiffre et qui est déguisé en artilleur, il incarne l'opposé radical du garçon intrépide et grimpeur dans la campagne. Adolphe et Clara sont, par leur ridicule, un pseudo-couple adelphique grotesque par lequel Flaubert laisse éclater sa haine

¹²³⁰ *Ivre et mort*, ODJ, p.453.

¹²³¹ *L'Éducation sentimentale* de 1845, ODJ, p.855.

du bourgeois. Plus loin, au chapitre XXVII, on apprend d'ailleurs ce que devient le petit artilleur :

Le Ciel a comblé de ses dons M. et Mme Lenoir dans la personne de leur enfant ; il a gardé longtemps son costume d'artilleur ; ça lui allait si bien quand son papa lui faisait réciter les fables de La Fontaine dans les grands dîners ! On a cependant été obligé d'y renoncer lorsqu'on l'a mis en pension. Ses maîtres du reste en sont satisfaits, et envoient à tous les trimestres de bonnes notes à ses parents ; conduite : bien ; travail : bien. À la dernière distribution il a même remporté un second prix de thème et un accessit d'écriture¹²³².

Le petit garçon déguisé en artilleur, modèle absolu de la bêtise des parents, se retrouvera souvent sous la plume de Flaubert. Par exemple, la même année de la rédaction de *L'Éducation sentimentale* de 1845, Flaubert envoie une lettre à Ernest Chevalier, ami d'enfance devenu substitut avocat, homme posé et établi, bon bourgeois auquel Flaubert conseille de se regarder dans une glace et de lui dire s'il n'a pas envie de rire ; dans cette lettre où le jeune Gustave se moque du mariage, nous retrouvons le petit artilleur :

Tout le monde se marie si ce n'est moi. Et toi, que j'oubliais pour le quart d'heure, mais ça t'arrivera un de ces jours. Quand tu seras procureur du roi en titre. Il est de certaines fonctions où l'on est presque forcé de prendre femme, comme il y a certaines fortunes où il serait honteux de ne pas avoir d'équipage. Allons, passons le gant blanc, tirons la bretelle, avançons vers l'officier municipal, prenons une légitime... Il me tarde de te voir muni d'un Victor, d'un Adolphe ou d'un Arthur qu'on appellera toto, dodofe ou tutur qui sera habillé en artilleur et qui récitera des fables : Maître Corbeau sur un arbre perché¹²³³...

Tous ces exemples nous montrent qu'il s'agit ici de se moquer du rejeton de la bourgeoisie, garçonnet toujours déguisé en militaire selon la tradition la plus ancienne : veste bleue jusqu'à la taille, ou habit d'officier qui descend sur les hanches, pantalon bleu avec doubles galons rouges le long de la jambe, ou culotte d'artilleur à cheval, bottes, shako noir avec aigrette et pompon rouges, liseré doré et visière luisante. L'enfant bourgeois ainsi costumé est dépourvu de tout naturel : Flaubert voit en lui un objet ridicule, en ce sens qu'il incarne le modèle réduit du bourgeois¹²³⁴ dans sa bêtise. Quand d'autres pourront juger le petit artilleur attendrissant, Flaubert tourne en dérision la sensiblerie idiote qui consiste à trouver cet enfant-là mignon ; dans la lettre qu'il adresse à Ernest Chevalier, l'écrivain raille à l'avance le futur garçon de son ami, en imaginant une caricature d'enfant accoutré de l'uniforme militaire et récitant des fables

¹²³² *L'Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.1079.

¹²³³ *Corr.I*, p.239.

¹²³⁴ Le bourgeois est constamment tourné en dérision chez Flaubert qui va jusqu'à écrire, dans une lettre adressée à George Sand le 17 mai 1867 : « Axiome : la haine du Bourgeois est le commencement de la vertu. » (*Corr.III*, p.642.)

– auxquelles il ne comprendra rien – pour ébahir la société de salon. La distorsion entre l’uniforme servant de déguisement carnavalesque et le fait de s’approprier les fables de La Fontaine pour les réciter sans pour autant les apprécier (Flaubert tenait La Fontaine pour le plus grand poète de langue française) provoque une dysharmonie qui semble ne pas convenir à l’enfance. Il va même jusqu’à baptiser le bambin pas encore né de trois prénoms courants à l’époque, se permet la déformation de chaque prénom en doublant la syllabe, comme le fait le langage enfantin. Aussi se lance-t-il dans la gémiation : Victor devient « Toto », Adolphe « Dodofe », et Arthur « Tuttur ». Ces trois exemples ont une forte valeur dépréciative, et n’ont pour but que d’envisager les enfants potentiels dans leurs travers¹²³⁵. En définitive, l’enfant-artilleur est un stéréotype d’enfant, voire une marionnette ou un singe savant destiné à amuser l’auditoire. C’est un enfant passé au moule de la société conventionnelle, modelé par les attentes des adultes, et qui incarne effectivement le contraire de l’enfance en ceci qu’il a de « bonnes manières », ce qui a supprimé en lui les dispositions à vivre libre. C’est finalement un enfant pauvre, quoique bourgeois, le contraire des petites mendiants qui, elles, sont riches de leur nature sauvage, de leur campagne épanouie et de leur liberté. L’artilleur symbolise donc toute l’horreur de la norme sociale : automate fabriqué par l’adulte, son rôle consiste à paraître pour faire le perroquet au salon, et Flaubert n’a pas de mots assez forts pour qualifier cette abomination, comme l’atteste, par exemple, un court passage de *Par les champs et par les grèves*. Sur le pont, à Amboise, il voit passer la garde nationale qui s’en revient de la revue et écrit :

Je dois avouer, à l’honneur d’Amboise, que je n’ai vu dans les rangs ou dans le rang (et je m’y attendais) aucun enfant habillé en artilleur, tenant son papa par la main. Est-ce que cette monstruosité serait inconnue à cette heureuse ville ? ou bien la mode en est-elle passée ? ou bien les fortunes des particuliers ne sont-elles pas assez considérables pour atteindre cette folle dépense ? N’importe, c’est honorable pour Amboise : car l’enfant habillé en tirailleur et récitant des fables, est le dernier degré de l’ignominie humaine¹²³⁶.

« Monstruosité », « ignominie humaine », l’enfant vêtu d’un uniforme militaire qui débite scolairement les fables apprises par cœur manifeste le grotesque hideux d’un assemblage hétéroclite d’éléments incompatibles : l’enfance, l’armée – la guerre – La Fontaine.

¹²³⁵ Les jeux de déformation des prénoms annoncent ce que l’auteur fera dans *Madame Bovary*, dans le récit de l’arrivée de Charles au collège : affublé de sa ridicule casquette et « habillé en bourgeois », le jeune garçon escamote malgré lui ses nom et prénom en la forme abrégée « Charbovari », et déclenche l’hilarité de la classe.

¹²³⁶ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.13.

De même, dans une lettre qu'il adresse à son oncle Parain, le 3 juin 1850, lors du voyage en Orient, Flaubert n'hésite pas à tourner en ridicule les bourgeois qui se reproduisent et fabriquent des enfants sur leur modèle. À l'annonce du mariage du beau-frère d'Achille, Narcisse Lormier, il écrit :

Ça va devenir grand ! Maison Lormier fils ! on a un équipage bien sûr, tout ça va pulluler et prospérer. Les enfants seront bien élevés, tous très gras, bonne santé et bon teint. On mettra l'*Haïné* dans le commerce, le second dans le commerce et le quinzième dans le commerce. On les mariera à des petites femmes bouchées comme des bouchons, bêtes comme des pots, laides comme des c... et il en sortira des générations de Lormiers qui continueront à surcharger la terre du poids de leur ineptie¹²³⁷...

Voilà qui annonce bien l'arrivée de la famille Homais dans le roman futur... Fréquemment dévalorisés et qualifiés de « moutards¹²³⁸ » ou « marmots¹²³⁹ », deux termes familiers à fortes connotations dépréciatives, les enfants bourgeois sont méprisés parce que leur présence, vécue comme agaçante, a une influence néfaste sur la sensibilité nerveuse de l'auteur. Une lettre que Gustave (excellent nageur) adresse à sa jeune sœur Caroline, le 3 juillet 1842, alors qu'il est étudiant à Paris, témoigne du caractère irritant des enfants bourgeois en nombre :

J'ai été deux fois déjà aux écoles de natation. J'ai haussé les épaules de pitié. Tous crétins ! une eau sale, des moutards ridicules ou des vieillards stupides¹²⁴⁰ qui y clapotent. Il n'y en avait pas un qui fût digne seulement de me regarder nager¹²⁴¹.

Bien d'autres exemples nous renseignent sur le caractère insupportable de certains enfants. Le 8 octobre 1846, il écrit à sa maîtresse Louise Colet alors qu'il est à Croisset et qu'il reçoit la visite de la famille nogentaise, les cousins Bonenfant avec leurs deux filles, Caroline (1831-1919) et Émilie-Louise (1843-1928) :

Comme il a plu aujourd'hui on n'est pas sorti et il a fallu faire la conversation. Ah Dieux ! le grec¹²⁴² en a souffert et moi aussi. Et puis les enfants ; décidément, quoique ça soit bien gentil, je n'aime pas les moutards, ils ressemblent trop aux hommes. Les sentiments factices sont assommants, mais les naturels jouissent quelquefois de ce privilège. J'ai éprouvé aujourd'hui la justesse de cette maxime¹²⁴³.

¹²³⁷ *Corr.I*, p.639.

¹²³⁸ Le site du CNRTL indique une étymologie incertaine pour ce terme qui viendrait du franc-comtois ou du provençal « mottet » signifiant « petit garçon », du provençal « moutte » ou « mote » qui désigne la chèvre sans corne, donc la plus jeune.

¹²³⁹ Le « marmot » est, comme le moutard, un petit garçon appelé ainsi familièrement. Le terme, utilisé pour désigner un singe, trouve son origine probable dans le verbe « marmotter », en référence aux mouvements répétés que les singes font avec leurs babines ; il a désigné ensuite les petites figures grotesques servant d'ornements architecturaux appelés communément « marmousets ».

¹²⁴⁰ Autre image du *puer senex* ...

¹²⁴¹ *Corr.I*, p.108.

¹²⁴² Flaubert étudiait le grec ancien dans le but de pouvoir lire Homère dans le texte.

¹²⁴³ *Corr.I*, p.381.

Flaubert n'aime pas les « moutards » bourgeois, devrions-nous préciser, et nous voyons que les enfants de ses amis ne sont pas non plus épargnés par son ironie. Cependant, même si Flaubert se moque du bourgeois en modèle réduit, une certaine tendresse peut pointer malgré tout sous le cynisme. Ainsi, dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet le 28 avril 1847, il écrit :

J'ai vu Alfred jeudi dernier. Son épouse va l'enrichir d'un fils¹²⁴⁴ ou d'une fille d'ici à quelques semaines. Voilà un crapaud qui me fera rire rien qu'à le regarder. Son père est toujours la même balle. Il végète comme par le passé et encore plus que par le passé dans une paresse profonde. C'est déplorable¹²⁴⁵.

Aussi, l'enfant à naître de son ami Alfred Le Poittevin, animalisé puisqu'il devient « crapaud » sous sa plume, provoquera plutôt un rire de joie distancé, mais tendrement moqueur : apparemment, pour le rejeton d'Alfred, Flaubert est incapable de méchanceté railleuse.

Il faut noter que les enfants qui l'agacent sont souvent ceux vus dans les intérieurs. Hors de la nature, marmots ou moutards semblent transportés dans les univers factices des adultes. Lors du voyage en Bretagne, à Morlaix par exemple, Flaubert remarque :

Café ; moutard tirant le fusil avec une queue de billard¹²⁴⁶.

Puis, plus loin dans le même carnet de notes :

Plérin. Cris affreux d'un moutard dans un cabaret où nous avons été prendre de la bière¹²⁴⁷.

Au cours du voyage en Orient, moutards et marmots apparaissent en groupe. Ici, c'est à Esneh, après la nuit passée avec Kuchiuk :

Nous prenons de l'encre à la mosquée. Les moutards emplissaient l'école et écrivaient sur des planches¹²⁴⁸.

Ou dans une autre mosquée, à Louqsor :

Pour monter sur les pylônes nous passons par l'intérieur de la mosquée où piaule en se dandinant sur ses jambes croisées toute une école de bambins ; le maître lit tout haut, chantant d'un ton de fausset¹²⁴⁹.

Flaubert peint aussi, en quelques lignes, une famille bien laide, à Beyrouth. Il décrit le docteur Poyet et sa famille, ce qui est peut-être encore un modèle pour Homais et les siens :

¹²⁴⁴ Ce sera un fils, Louis Le Poittevin, né le 22 mai 1847, devenu peintre et mort en 1909.

¹²⁴⁵ *Corr.I*, p.45-452.

¹²⁴⁶ *Carnet de Bretagne, Appendices, O.C.II*, p.307.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p.309.

¹²⁴⁸ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.664.

¹²⁴⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.705.

Le docteur Poyet ; appelle la mer « l'onde amère », gros, court, empâté, vif en paroles, profil mêlé de Germain et de Théophile Gautier ; emploie des mots scientifiques dont il ignore la valeur, beau parleur, vous mangeant dans la main, sale monsieur ; son épouse et son enfant maladifs et laids ; toute la santé s'est retirée au papa¹²⁵⁰.

Supporter un enfant dont le comportement est gênant est par ailleurs une forme d'héroïsme, de défi à relever. Par exemple, en réponse à une lettre de Louise Colet qui lui dit que ses jours d'orgueil sont ceux où le monde la flatte et la recherche, il réfute les propos de sa maîtresse et lui explique ce que sont les véritables raisons de s'enorgueillir : tolérer avec stoïcisme un enfant qui s'ajoute à tous les poisons de l'existence :

Tes jours d'orgueil, je vais te les dire. Les voici tes jours d'orgueil ! Quand tu es, chez toi, le soir, dans ta plus vieille robe, avec Henriette qui t'embête, la cheminée qui fume, gênée d'argent, etc., et que tu vas te coucher le cœur gros, et la tête fatiguée¹²⁵¹...

La vaillance héroïque de la « mère-courage » consisterait donc à souffrir patiemment la petite Henriette quand elle est insupportable : autre définition de la sainteté maternelle...

Quand les vilains moutards sont exceptionnellement vus en dehors des intérieurs bourgeois ou des écoles, ils gâchent le paysage par leur tapage. En vacances à Trouville en août 1853, Flaubert écrit à Louise ses déconvenues et le spectacle affreux qu'il a sous les yeux, sur la plage :

Il faut que le genre humain soit devenu complètement imbécile pour perdre jusqu'à ce point toute notion d'élégance. Rien n'est plus pitoyable que ces sacs où les femmes se fourrent le corps, que ces serre-têtes en toile cirée ! Quelles mines ! quelles démarches ! Et les pieds ! rouges, maigres, avec des oignons, des durillons, déformés par la bottine, longs comme des navettes ou larges comme des battoirs. Et au milieu de tout cela des moutards à humeurs froides, pleurant, criant¹²⁵².

Les « moutards à humeurs froides » désignent encore des types inversés, les enfants idéaux des idylles étant par définition en rapport avec soleil et chaleur. Notons que le genre humain imbécile et inélégant s'accompagne en outre d'enfants pleurant et criant : autre cause pour le définir péjorativement.

¹²⁵⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.814-815.

¹²⁵¹ *Corr.II*, p.99. (29 mai 1852)

¹²⁵² *Corr.II*, p.391.

Nous rencontrons un autre moutard ridicule chez le pharmacien (!) qui loge Flaubert, alors qu'il est en séjour à Trouville, et dont il se plaint dans une lettre à Bouilhet, le 24 août 1853 :

Les deux garçons rincent des bocaux. Un perroquet répète du matin au soir : « As-tu déjeuné, Jako ? » ou bien « Cocu mon petit coco. » Et enfin un môme de dix ans environ, le fils de la maison, l'espoir de la pharmacie, s'exerce à des tours de force, en soulevant des poids avec ses dents¹²⁵³.

Formules comiques (insultantes à l'égard de quelqu'un ?) du perroquet (celui-là ne répète pas « Je vous salue Marie... ») et tours de l'enfant qui soulève des poids avec ses dents, donnent à l'atmosphère familiale l'apparence d'un mauvais spectacle inaugurant très mal de l'avenir : le « môme » est ironiquement qualifié « espoir de la pharmacie » comme une préfiguration de ce que nous trouvons chez les désespérants Homais...

Par ailleurs, Flaubert se plaint assez souvent des enfants de sa propre famille, et notamment de ses petits-neveux. Dans une lettre adressée à sa nièce Caroline, en juin 1866, Flaubert écrit :

Juliette¹²⁵⁴ vient d'arriver ici avec ses abominables moutards. – Mais ce n'est que pour déjeuner¹²⁵⁵.

À George Sand, le 29 septembre 1866 :

Pour votre ami, il est maintenant étourdi par les marmots qui emplissent sa maison ; un petit neveu et une petite nièce, lesquels crient comme des ânes et gambadent comme des singes. Je travaille avec tant de difficulté que j'ai besoin de beaucoup de silence et de recueillement¹²⁵⁶.

De même, les plaintes recommencent dans une autre lettre à Caroline, le 15 juin 1870, au sujet de la présence de Coralie Vasse de Saint-Ouen, (épouse d'Alfred de La Chaussée, et amie de Mme Flaubert) à Croisset :

Je suis, d'ailleurs, *excédé* de Mme [de] La Chaussée et de son enfant ! Les heures des repas sont, pour moi, des moments de supplice. J'y ai des battements de cœur presque continuels, à ne pouvoir manger¹²⁵⁷.

Heureusement le supplice de devoir supporter un enfant ne dure pas :

En fait de nouvelles : Mme de La Chaussée s'en va, enfin, lundi. (Je t'assure qu'elle est intolérable avec sa petite-fille¹²⁵⁸).

¹²⁵³ *Corr.II*, p.410-411.

¹²⁵⁴ La fille d'Achille, le frère de Flaubert. Dans une autre lettre, les « abominables moutards » seront appelés les « mioches ».

¹²⁵⁵ *Corr.III*, p.505.

¹²⁵⁶ *Corr.III*, p.535-536.

¹²⁵⁷ *Corr.IV*, p.194.

¹²⁵⁸ *Corr.IV*, p.201.

Comme est intolérable aussi le fils de la famille Lapierre, en visite à Croisset :

Le seul événement de ma semaine a été hier, ici, le dîner de Lapierre. Leur môme, qu'ils m'ont amené, ne m'a pas diverti du tout, mais pas du tout. Son excès d'activité surexcitée par Julio, et d'ailleurs bien naturelle à son âge, comme dirait Prud'homme, m'empêchait de parler, me faisait battre le cœur. Comment des parents sont-ils assez égoïstes pour infliger à leurs amis des supplices pareils ? Mais il est convenu que les célibataires seuls sont égoïstes¹²⁵⁹ !

Tous ces insupportables enfants servent à l'écriture romanesque, et ces petits portraits se retrouvent en quelque sorte dans un point d'orgue culminant : la scène du catéchisme dans *Madame Bovary*. Flaubert en décrit brièvement l'ossature dans la correspondance avec Louise, le 13 avril 1853 :

Enfin, je commence à y voir un peu dans mon sacré dialogue du curé. Mais franchement il y a des moments où j'en ai presque envie de vomir, *physiquement*, tant le fond est bas. Je veux exprimer la situation suivante. Ma petite femme, dans un accès de religion, va à l'église. Elle trouve à la porte le curé qui, dans un dialogue (sans sujet déterminé), se montre tellement bête, plat, inepte, crasseux, qu'elle s'en retourne dégoûtée et in-dévote. Et mon curé est très brave homme, excellent même. Mais il ne songe qu'au physique (aux souffrances des pauvres, manque de pain, ou de bois), et ne devine pas les défaillances morales, les vagues aspirations mystiques¹²⁶⁰.

Il fallait empêcher le curé de se concentrer suffisamment sur Emma, il fallait distraire ce bête : quoi de mieux que des enfants turbulents pour créer les interférences nocives au dialogue ? En groupe pour recevoir leur leçon de catéchisme, les enfants de cette scène devraient former une classe attentive, mais ils se constituent en collectivité unie par le jeu et se dissipent en attendant leur maître. Le cours d'instruction religieuse qui les réunit mais qui est retardé par la présence d'Emma venue pour chercher le secours de la religion est une bonne occasion de polissonner. Le prêtre, « très brave homme, excellent même » selon Flaubert, est bien incapable d'imposer la moindre autorité aux enfants qui, du reste, ne voient pas en lui un persécuteur et ne le craignent nullement. À l'église par obligation sociale, ils n'obéissent qu'à l'instinct du jeu improvisé, sans organisation aucune, car il est bien naturel que les enfants jouent. Aussi Bournisien va-t-il apparaître comme un bonhomme obligé de rappeler les enfants à l'ordre, en même temps qu'à son insu, il torture Emma par ses questions stupides. La scène est orchestrée comme un air d'opéra bouffe, dans lequel le curé, véritable « *factotum della città* », même s'il n'est pas barbier, est toujours occupé par la petite bande de gamins indisciplinés. Le burlesque

¹²⁵⁹ *Corr.V*, p.391-392.

¹²⁶⁰ *Corr.II*, p.304-305.

poignant consiste ici dans le contraste entre la superficialité ridicule de l'abbé et la détresse profonde d'Emma. D'abord la cloche a averti les enfants de l'heure du catéchisme et

[d]éjà quelques-uns, qui se trouvaient arrivés, jouaient aux billes sur les dalles du cimetière. D'autres, à califourchon sur le mur, agitaient leurs jambes, en fauchant avec leurs sabots les grandes orties poussées entre la petite enceinte et les dernières tombes. C'était la seule place qui fût verte ; tout le reste n'était que pierres, et couvert continuellement d'une poudre fine, malgré le balai de la sacristie.

Les enfants font figure de petits diabolotins qui s'affairent dans un lieu plutôt hostile à Emma : les dalles du cimetière, là où reposent les morts, servent de surface pour le jeu de billes, on n'y voit nul gazon, nulle verdure, mais des plantes urticantes que sont les grandes orties ; sur l'aridité des pierres persiste cette poudre empoisonnante (tel l'arsenic du pharmacien) qui triomphe des balayages. Cette fois, Flaubert crée un *locus horribilis* où les enfants jouent le mauvais rôle de trublions. Nous sommes ici plongés dans un espace qui, contrairement au *locus amoenus* duquel il est le topos inversé, provoque le malaise. La description de ce *locus terribilis* se poursuit car s'ajoutent aux impressions visuelles les sensations auditives causées par la dysharmonie cacophonique de trois sources sonores superposées, bourdonnements de la cloche, éclats de voix des enfants et petits cris des hirondelles :

Les enfants en chausson couraient là comme sur un parquet fait pour eux, et on entendait les éclats de leurs voix à travers le bourdonnement de la cloche. Il diminuait avec les oscillations de la grosse corde qui, tombant des hauteurs du clocher, traînait à terre par le bout. Des hirondelles passaient en poussant de petits cris, coupaient l'air au tranchant de leur vol, et rentraient vite dans leurs nids jaunes, sous les tuiles du larmier. Au fond de l'église, une lampe brûlait, c'est-à-dire une mèche de veilleuse dans un verre suspendu. Sa lumière, de loin, semblait une tache blanchâtre qui tremblait sur l'huile. Un long rayon de soleil traversait toute la nef et rendait plus sombres encore les bas-côtés et les angles¹²⁶¹.

Les enfants ont ôté leur sabots¹²⁶² (avec lesquels ils ne pouvaient que marcher et qui leur servaient plus haut à faucher les orties) pour courir plus aisément, si bien que l'agitation des corps en mouvement en est amplifiée. Le lexique utilisé par Flaubert suffit à accentuer les caractéristiques infernales du lieu. D'abord l'image de la chute : les bourdonnements de la cloche vont en diminuendo, la grosse corde « tombant des hauteurs » « traîn[e] », les hirondelles rentrent « sous les tuiles du larmier¹²⁶³ », et la lumière baisse, puisque le rayon de

¹²⁶¹ *Madame Bovary, O.C.III*, p.247.

¹²⁶² Les enfants de la campagne portaient au pied une sorte de chausson de tissu grossier ou de laine, glissé à l'intérieur du sabot de bois.

¹²⁶³ Le larmier est, en architecture, la partie saillante d'une corniche dont le dessous, creux, permet l'écoulement goutte à goutte des eaux de pluie. Le terme pourrait servir, par sa ressemblance phonologique, à l'évocation de toutes les larmes versées par la malheureuse Emma. Du reste, nous retrouvons, au chapitre XI de la deuxième

soleil couchant se distingue par son horizontalité au travers de la nef, seul espace éclairé alors que l'obscurité a envahi le reste de l'église. Il reste la tache blanchâtre de la lampe qui signale le tabernacle, mais dont les tremblements indiquent la faiblesse et l'extinction proche. Quelques termes sont chargés de connotations agressives, les « éclats » de voix des enfants, auxquels s'ajoutent le « tranchant » du vol des hirondelles qui « coup[ent] » l'air. Quant aux oscillations de la grosse corde de la cloche, n'évoquerait-elle pas l'aspect lugubre du gibet d'un pendu ? Emma est sur le seuil de l'église et avise un enfant, gardien facétieux de la porte de ce *locus terribilis* :

« Où est le curé ? demanda Mme Bovary à un jeune garçon qui s'amusait à secouer le tourniquet dans son trou trop lâche.

— Il va venir », répondit-il.

En effet, la porte du presbytère grinça, l'abbé Bournisien parut ; les enfants, pêle-mêle, s'enfuirent dans l'église¹²⁶⁴.

Le début du chapitre a renseigné le lecteur sur ce à quoi aspire Emma : elle cherche à retrouver la solennité du couvent, les « grands chandeliers », « les vases pleins de fleurs », « le tabernacle à colonnettes » et autant d'images qui devraient lui permettre d'y absorber son âme et d'oublier les affres de son existence. Au lieu de cela, elle pénètre dans un lieu inhospitalier où toute dévotion s'avère impossible : un enfant a imaginé un jeu avec le « tourniquet », mécanisme tournant du dispositif de fermeture de la porte ; mais « tourniquet » est un mot à double sens puisqu'il peut aussi désigner une roue de loterie : l'entrée du bâtiment consacré est donc devenue une sorte d'attraction de fête foraine. Les enfants agités génèrent effectivement une ambiance de foire diamétralement opposée à l'atmosphère de gravité religieuse à laquelle on pourrait s'attendre. L'apparition de Bournisien, grand méchant loup débonnaire, provoque la fuite des enfants, course qui peut être aussi interprétée comme un jeu de poursuite dans une cour de récréation :

« Ces polissons-là ! murmura l'ecclésiastique, toujours les mêmes ! »

Et, ramassant un catéchisme en lambeaux qu'il venait de heurter avec son pied :

« Ça ne respecte rien ¹²⁶⁵ ! »

partie du roman, la présence des hirondelles qui permettent cette fois la construction d'une comparaison aux mêmes connotations élégiaques, quand Emma se rappelle : « ses rêves tombant dans la boue comme des hirondelles blessées » (p.313.)

¹²⁶⁴ *Madame Bovary, O.C.III, p.247.*

¹²⁶⁵ *Madame Bovary, O.C.III, p.248.*

Certes, il s'agit bien de « polissons », c'est-à-dire de garnements livrés à eux-mêmes, dissipés et espiègles, coupables même de sacrilège, vu le soin qu'ils portent à l'ouvrage qui contient l'enseignement religieux, dans lequel l'abbé, complice du blasphème à son insu, donne un coup de pied maladroit. Il « fourre » ensuite (nous dit Flaubert) le livre dans sa poche, sans ménagement aucun. Dans le dialogue qui s'amorce, tous les efforts d'Emma pour se faire comprendre du prêtre borné seront vains, tant ce dernier est occupé à surveiller les galopins :

[...] – Ah ! dit Emma, ce ne sont pas les remèdes de la terre qu'il me faudrait. »

Mais le curé, de temps à autre, regardait dans l'église, où tous les gamins agenouillés se poussaient de l'épaule, et tombaient comme des capucins de cartes¹²⁶⁶.

Un « capucin de carte¹²⁶⁷ » est, selon le Littré, une « carte que les enfants plient longitudinalement pour la faire tenir droite et à laquelle ils font une entaille en angle aigu qu'ils retournent en la relevant pour lui donner l'air d'un capuce ». Le jeu consiste ensuite à ranger des cartes en file puis à donner une impulsion de chute à la première pour faire tomber toute la rangée. Tournant en dérision la posture humble de la prière, les diables de gamins jouent de la réaction en chaîne (l'effet « domino ») pour que le rang entier s'écroule : là encore, la dynamique du mouvement de chute observée plus haut se répète, et tout annonce la faillite de l'entretien d'Emma avec le curé. Les enfants miment, sans en avoir conscience, cet effondrement permanent des choses autour de l'héroïne. Il semble bien, encore et toujours, que Yuk, le dieu du grotesque facétieux, préside ici à toutes les activités ludiques et transgressives des enfants. Bournisien participe malgré lui à cette comédie bouffonne et, obligé de surveiller les enfants farceurs, non seulement il n'entend pas les demandes d'Emma, mais il l'empêche de parler en l'interrompant :

« Je voudrais savoir... reprit-elle.

– Attends, attends Riboudet, cria l'ecclésiastique d'une voix colère, je m'en vas aller te chauffer les oreilles, mauvais galopin ! »

Puis, se tournant vers Emma :

« C'est le fils de Boudet le charpentier ; ses parents sont à leur aise et lui laissent faire ses fantaisies.

Pourtant il apprendrait vite, s'il le voulait, car il est plein d'esprit. Et moi quelquefois, par plaisanterie, je

¹²⁶⁶ *Madame Bovary, O.C.III*, p.248.

¹²⁶⁷ Le jeu des capucins de cartes rappelle celui auquel jouait Chateaubriand enfant, avec ses amis et surtout Gesril et Hervine Magon, au bord de la mer : « Gesril attend une grosse lame : lorsqu'elle s'engouffre entre les pilotis, il pousse l'enfant assis auprès de lui ; celui-là se renverse sur un autre ; celui-ci sur un autre : toute la file s'abat comme des moines de cartes ». Voir François-René (de) Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Tome I, texte de l'édition originale (1849), Préface, notes et commentaires de Pierre Clarac, Le Livre de Poche, Librairie générale Française, Paris, 1973, p.73.

l'appelle donc Riboudet (comme la côte que l'on prend pour aller à Maromme), et je dis même : mon Riboudet. Ah ! ah ! Mont-Riboudet ! L'autre jour, j'ai rapporté ce mot-là à Monseigneur, qui en a ri... il a daigné en rire. – Et M. Bovary, comment va-t-il ¹²⁶⁸? »

La pauvre Emma ne pourra rien savoir de ce qui soulagerait son mal, car non seulement Bournisien ne la regarde pas, ne l'écoute pas, mais hurle une menace qui s'adresse à un enfant surnommé « Riboudet », sorte de mot valise formé de l'oxymoron qui juxtapose les verbes « rire » et « boudier », sobriquet que l'abbé a construit par allusion au nom d'une colline à l'ouest de Rouen. Venue implorer le secours d'une religion fondée sur les révélations de Jésus, fils du charpentier Joseph, c'est du fils du charpentier Boudet (patronyme quelque peu ridicule par ses sonorités proches de « bidet » ou « baudet ») dont le curé lui parle. Fier de son jeu de mot sur « Boudet », Bournisien rapporte glorieusement qu'il a même fait rire l'évêque : autrement dit, il témoigne du fait que l'esprit de sérieux abandonne jusqu'à son autorité hiérarchique, bref, il dévoile les ruines d'un monde spirituel décadent où l'on s'amuse d'une plaisanterie dont la trivialité et la bêtise sont accablantes. Emma cependant sollicite le prêtre, mais l'indiscipline des enfants parvient à son acmé :

« Oui... dit-elle, vous soulagez toutes les misères.

– Ah ! ne m'en parlez pas, madame Bovary ! ce matin même, il a fallu que j'aie dans le Bas-Diauville pour une vache qui avait *l'enfle* ; ils croyaient que c'était un sort. Toutes leurs vaches, je ne sais comment... Mais pardon ! Longuemarre et Boudet ! sac à papier ! voulez-vous bien finir ! »

Et, d'un bond, il s'élança dans l'église.

Les gamins, alors, se pressaient autour du grand pupitre, grimpaient sur le tabouret du chancre, ouvraient le missel ; et d'autres, à pas de loup, allaient se hasarder bientôt jusque dans le confessionnal. Mais le curé, soudain, distribua sur tous une grêle de soufflets. Les prenant par le collet de la veste, il les enlevait de terre et les reposait à deux genoux sur les pavés du chœur, fortement, comme s'il eût voulu les planter¹²⁶⁹.

Si Bournisien était seul face à elle, peut-être qu'au prix d'une maïeutique pénible, Emma réussirait à toucher le prêtre. Mais le moment est vraiment mal choisi, car ce curé d'opérette au comique maintenant stercoraire, s'enfonce dans la trivialité en se vantant d'avoir exorcisé des vaches malades, gonflées sous l'effet du méthane dans leur système digestif. C'est alors qu'il « plante là » Emma, pour aller « planter » les enfants débordant d'énergie, sans cesse agités, et qui se dispersent dans l'église pour jouer avec les objets du culte, comme autant d'inférieurs et

¹²⁶⁸ *Madame Bovary, O.C.III, p. 248-249.*

¹²⁶⁹ *Madame Bovary, O.C.III, p.249.*

sacrilèges touche-à-tout. C'est d'un autre troupeau que le prêtre, dépassé par les événements, doit s'occuper. Et ces enfants turbulents qui profanent pupitre, tabouret, missel et confessionnal, sans doute parce qu'ils jouent à imiter le chantre et le prêtre, ne donnent-ils pas à Emma l'image de la débauche dans laquelle elle va sombrer, elle qui s'identifie aux héroïnes des romans qu'elle a lus ? À l'instar des peintres baroques qui ont représenté, par exemple, la mauvaise éducation dans « l'école de l'ironie », ainsi que l'on peut le voir dans *Une Salle de Classe* de Jean Steen¹²⁷⁰, scène de genre où règne un affreux chahut causé par des enfants, lesquels grimpent sur les tables, jouent, bavardent, se traînent par terre, rient, se battent, se tirent les cheveux... etc. – matérialisant ainsi l'allégorie du libertinage – il est possible que Flaubert préfigure dans cette scène la future façon de vivre d'Emma : jouisseuse et dispendieuse, elle dissipera son argent dans les futilités du luxe. Les enfants ne sont ici que les révélateurs des défauts des adultes. Excessifs dans leurs actions – ou leurs aspirations à l'entière liberté – sanctionnés par l'avalanche de gifles et réduits à l'immobilité, ils symbolisent le désordre et la folie d'un monde qui est, à lui seul, le *locus horribilis et terribilis* dans lequel tout un chacun est plongé. Quoi qu'il en soit, l'église est une bien mauvaise école, et n'est certes pas un refuge où trouver la moindre consolation à ses douleurs morales. Aussi ne doit-on rien demander au prêtre :

« Mais vous me demandiez quelque chose ? Qu'est-ce donc ? Je ne sais plus.

– Moi ? Rien..., rien... » répétait Emma. [...]

« Alors, madame Bovary, dit-il enfin, faites excuse, mais le devoir avant tout, vous savez ; il faut que j'expédie ces garnements. Voilà les premières communions qui vont venir. Nous serons encore surpris, j'en ai peur ! Aussi, à partir de l'Ascension, je les tiens *recta* tous les mercredis une heure de plus. Ces pauvres enfants ! on ne saurait les diriger trop tôt dans la voie du Seigneur, comme du reste, il nous l'a recommandé lui-même par la bouche de son divin Fils... Bonne santé, madame ; mes respects à monsieur votre mari ! » [...]

Puis elle tourna les talons, tout d'un bloc comme une statue sur un pivot, et prit le chemin de sa maison. Mais la grosse voix du curé, la voix claire des gamins arrivaient encore à son oreille et continuaient derrière elle :

« Êtes-vous chrétien ?

– Oui, je suis chrétien.

– Qu'est-ce qu'un chrétien ?

– C'est celui qui, étant baptisé... baptisé... baptisé¹²⁷¹. »

¹²⁷⁰ Jean Steen (1625-1679), *Une salle de classe*, vers 1670, huile sur toile, National Galleries of Scotland, Edimbourg. Nous pourrions tout aussi bien citer les salles de classes d'autres peintres flamands comme Adriaen von Ostade ou Pieter van der Heyden, l'« école de l'ironie » étant un sujet largement exploité.

¹²⁷¹ *Madame Bovary*, O.C.III, p.250.

La farce s'achève sur la récitation mécanique d'une leçon où alternent questions du prêtre (dans les graves) et réponses des catéchumènes (dans les aigus : ce qui cause un écart harmonique qui, selon les règles de composition musicale, nous l'avons vu, est proscrit car désagréable à l'audition¹²⁷²), dialogue avorté dont le sujet porte sur la définition du chrétien. Ainsi Emma quitte-t-elle ce lieu hostile d'où ne lui parvient plus qu'une impression sonore : la cacophonie discordante s'achève par un *smorzando* de trois mots identiques répétés en écho : « baptisé ». Les phrases apprises par cœur par les enfants ne sont ni à l'unisson, ni isométriques, bref, tout « sonne faux » aux oreilles d'Emma, la musique de l'enfer étant, par définition, un charivari dissonant et confus.

Rentrée chez elle, Emma aspire au calme et à la solitude : elle vient de subir la présence odieuse des enfants du catéchisme, et le curé n'a pu apporter le moindre soulagement à ses peines. Berthe vient la déranger, et Madame Bovary, dans un état second, n'a pas d'autre recours que de repousser violemment sa fille¹²⁷³. Les enfants d'Yonville se montreront à nouveau pendant la maladie d'Emma, maladie causée par l'abandon et la fuite de Rodolphe. En effet, alors qu'Emma s'installe dans une longue convalescence, ses journées sont rythmées par « l'infaillible retour d'événements minimes » dont le défilé des écoliers dans la rue :

À midi, Charles rentrait ; ensuite il sortait ; puis elle prenait un bouillon, et, vers 5 heures, à la tombée du jour, les enfants qui s'en revenaient de la classe, traînant leurs sabots sur le trottoir, frappaient tous avec leurs règles la cliquette des auvents, les uns après les autres.

C'était à cette heure-là que M. Bournisien venait la voir¹²⁷⁴.

La cliquette des auvents est le petit levier qui permet de fixer au mur un volet pour l'empêcher de claquer au vent. Mais « cliquette » est aussi le terme que l'on emploie pour désigner une sorte d'instrument à percussion composé de lamelles de bois ou d'os réunies par une charnière, et produisant un son sec, proche de la crécelle. Instrument du charivari, de la foire, du saltimbanque ou du marchand ambulant, la cliquette était aussi agitée jadis par les lépreux pour

¹²⁷² Est-ce une annonce de ce que nous entendrons dans *Bouvard et Pécuchet*, lors des leçons dispensées à Victor et Victorine ? (Voir plus haut, « Victor et Victorine ou l'Émile travesti »)

¹²⁷³ Voir plus loin l'étude de ce passage dans le chapitre consacré à Berthe, enfant maltraitée.

¹²⁷⁴ *Madame Bovary, O.C.III*, p.338.

annoncer leur passage. La cliquette est aussi l'autre nom du claquoir, c'est-à-dire deux planchettes de bois articulées que les enfants de chœur frappent l'une contre l'autre pour signaler aux fidèles, lors des offices liturgiques, un changement de position. Que conclure de l'usage de ce mot ? Chaque soir, les écoliers – ceux du catéchisme – donnent donc à Emma ce concert discordant qui mélange à la fois le bruit des sabots sur le trottoir et les sons désagréables et cassants du choc des règles sur les cliquettes : les enfants organisent sans le savoir le fameux charivari, raffut traditionnel qui a pour fonction de réprover un mariage mal assorti ou la mauvaise conduite d'une personne ; et nous savons que la cliquette d'un volet était déjà un motif utilisé par Flaubert en rapport avec le mariage¹²⁷⁵. Les enfants d'Yonville sont donc, malgré eux, les auteurs d'une cacophonie réprobatrice que la femme mal mariée doit supporter quotidiennement, ce qui s'apparente à une forme de torture physique et morale, Emma étant un personnage dont l'hyperacousie exacerbe souvent, par l'irritation nerveuse qu'elle cause, la souffrance psychique¹²⁷⁶. Certes, d'un certain point de vue, nous pourrions considérer que les gamins jouent innocemment avec leurs règles et que Flaubert mentionne ce jeu enfantin dans le but de faire entendre le fond sonore du village à la sortie de l'école. Mais ce serait oublier qu'Emma a déjà eu affaire à une bande de diabolins infernaux qui ont empêché le curé de se concentrer sur elle. Dans ce passage, les écoliers sont à nouveau associés au prêtre, puisque c'est exactement au moment où ils jouent ce charivari que Bournisien se rend chez Emma. Les enfants reviennent chaque soir tourmenter Emma, tels des petites divinités du monde chtonien qui viendraient persécuter et punir la femme infidèle en lui faisant entendre de force leurs tapages répétés : à l'instar des Érinyes harceleuses, agents de la vengeance, ils font subir à Emma les conséquences de son attitude immorale. Associés en outre à Bournisien, donc au représentant de la religion, les enfants appellent, par ce bruit des crécelles, Madame Bovary à la repentance et au remords. Du reste, ces crécelles pourraient être assimilées aux crécelles « pascales » : le texte nous apprend que la maladie d'Emma l'a forcée à un jeûne de quarante-trois jours, et qu'au coucher du soleil, elle vit une sorte de passion symbolique qui finira par la conduire à la mort. Quant aux « règles » avec lesquelles les enfants frappent les cliquettes, plus que des instruments de formes allongés qui servent à tracer des traits, ne seraient-elles pas, par double sens, les « règles » du mariage et de la morale auxquelles Emma doit se conformer ? Les enfants rappelleraient ainsi, par un vacarme avertisseur, l'ordre moral prescrit par la loi et

¹²⁷⁵ Au quatrième chapitre de la première partie du roman, le père Rouault indique à Charles Bovary, caché derrière une haie, que sa fille accepte le mariage en ouvrant un volet : « Tout à coup un bruit se fit contre le mur ; l'auvent s'était rabattu, la cliquette tremblait encore ». (*Madame Bovary*, p.171.)

¹²⁷⁶ Le son strident du tour de Binet, par exemple, est comme une voix qui appelle à la défenestration, le jour où Emma lit la lettre de rupture envoyée par Rodolphe.

la norme. Bref, Emma doit se « mettre en règle » avec Dieu : Bournisien, dérision d'ecclésiastique, est là pour l'exhorter à la religion.

Terminons ces peintures d'enfants insupportables par des figures évoquées dans d'autres œuvres. Dans *L'Éducation sentimentale* par exemple, Frédéric Moreau aussi a droit à un charivari singulier. En effet, cherchant à Paris l'ami Regimbart susceptible de lui donner la nouvelle adresse de Marie Arnoux, son attente interminable au café Alexandre est d'autant plus pénible qu'elle est perturbée par la présence d'un enfant :

Afin de se désennuyer, Frédéric changeait de place ; il alla se mettre dans le fond, puis à droite, ensuite à gauche ; et il restait au milieu de la banquette, les deux bras étendus. Mais un chat, foulant délicatement le velours du dossier, lui faisait des peurs en bondissant tout à coup, pour lécher les taches de sirop sur le plateau ; et l'enfant de la maison, un intolérable mioche de quatre ans, jouait avec une crécelle sur les marches du comptoir¹²⁷⁷.

Encore un « intolérable mioche » et une crécelle ! Notons que l'utilisation du terme familier « mioche¹²⁷⁸ » est moins fréquente chez Flaubert que celle de « marmot » ou « moutard », pour désigner péjorativement, avec ironie ou mépris, des enfants pour lesquels on ne saurait éprouver la moindre tendresse. L'enfant du café Alexandre est ici associé au chat, animal moins aimé que le chien par l'écrivain, et dont les réactions imprévisibles sont ressenties comme des agressions par Frédéric. L'environnement du personnage est d'autant plus hostile que le bambin y ajoute le bruit pénible du charivari moqueur par excellence. L'enfant et le chat, préfiguration du couple formé par Victor et son chat dans *Bouvard et Pécuchet*, agissent ici comme les méchants trublions qui font de la longue attente de Frédéric une torture nerveuse. Tout semble se liguer contre le jeune homme pour l'empêcher de retrouver Marie Arnoux. S'agit-il encore de la manifestation bruyante d'une réprobation publique afin d'empêcher une union que l'opinion jugera inconvenante ou mal assortie ? L'enfant serait-il l'agent du hasard (ou le fils spirituel du dieu Yuk) pour signifier à Frédéric que Madame Arnoux est inaccessible ?

Dans *Un cœur simple*, c'est un autre charivari, vengeur celui-là, qui est donné par des enfants au père Colmiche, personnage réputé coupable d'avoir « commis des horreurs¹²⁷⁹ » en 1793 :

Il vivait au bord de la rivière, dans les décombres d'une porcherie. Les gamins le regardaient par les fentes du mur, et lui jetaient des cailloux qui tombaient sur son grabat, où il gisait, continuellement secoué par

¹²⁷⁷ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.249.

¹²⁷⁸ Construit avec le suffixe « oche », le mot est un dérivé de « mie » et désigne un croûton, un morceau de quelque chose, et, par extension et familiarité, un petit garçon.

¹²⁷⁹ *Un cœur simple*, O.C.V, p.237.

un catarrhe, avec des cheveux très longs, les paupières enflammées, et au bras une tumeur plus grosse que sa tête¹²⁸⁰.

Les gamins expérimentent donc régulièrement le jet de cailloux sur le vieillard malade qui expie, par cette lapidation, ses crimes anciens. Seule Félicité saura prodiguer de charitables soins au pauvre homme tourmenté par les « lithoboles » en herbe.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, les enfants ne sont pas toujours des anges, comme nous l'avons vu avec Victor et Victorine. Mais au début du roman, d'autres enfants avaient ajouté aux déboires des deux héros et dans leur ferme, les nuisances dues à une population qui vient envahir les lieux ne cessent pas :

De graves désordres eurent lieu. La fille de basse-cour devint enceinte. Ils prirent des gens mariés ; *les enfants pullulèrent*, les cousins, les cousines, les oncles, les belles-sœurs, une horde vivait à leurs dépens ; – et ils résolurent de coucher dans la ferme, à tour de rôle¹²⁸¹.

Le verbe « pulluler », qui signifie « se reproduire en abondance », s'emploie plutôt, en souvenir de son étymologie latine, pour des plantes ou des animaux. Flaubert charge à l'évidence ce verbe de connotations péjoratives, en composant le tableau d'une « horde », c'est-à-dire d'un groupe de personnes indisciplinées, une troupe d'ennemis pratiquant le pillage des biens de la ferme, et dont les enfants semblent se multiplier et grouiller comme une vermine, apparaissant tout à coup par magie¹²⁸². Cette prolifération d'enfants vus en nombre nous laisse imaginer une foule envahissante de rejetons parasites qui gênent Bouvard et Pécuchet, voire les mettent au supplice en s'imposant, avec l'armée de leurs parents, comme des obstacles au bon fonctionnement de leur exploitation. L'idée selon laquelle les enfants de cette grande famille de fermier sont des nuisibles qui vont vider les greniers et ruiner les propriétaires s'impose. Bref, la ferme est malade d'enfants !

¹²⁸⁰ *Un cœur simple*, O.C.V, p.237.

¹²⁸¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.372. C'est nous qui soulignons.

¹²⁸² Les générations d'enfants sont effectivement miraculeuses, et nous aurions pu intégrer cet exemple dans le chapitre que nous y avons consacré ; Stéphanie Dord-Crouslé remarque que : « [l]a distorsion de la chronologie est ici extrême : il y a évidemment un profond hiatus entre la durée nécessaire pour que des enfants pullulent et la réaction – présentée comme instantanée – des propriétaires de « coucher dans la ferme à tour de rôle ». L'effet produit est irrésistiblement comique. Quand elle n'est pas un lieu de traumatismes et de souffrance, la famille se caractérise par son mode de reproduction mécanique accéléré : elle tient plus des léporidés que de l'espèce humaine. »

Stéphanie Dord-Crouslé, « Pour en finir avec la famille ?, l'univers romanesque de Flaubert à partir du cas de *Bouvard et Pécuchet* », dans Katarína Bednářová et Jana Truhlářová, *Famille et relations familiales dans les littératures française et francophone*, Université Comenius de Bratislava, SAP Bratislava, 2008, p.121-134, 2008.

Nous avons vu, dans notre chapitre consacré aux jeux et aux joies des enfants, la scène de l'incendie des meules dans *Bouvard et Pécuchet*, qui donne aux enfants l'occasion de danser. Comme toujours chez Flaubert, la polysémie rend difficile l'option définitive pour une interprétation plutôt que pour une autre. Nous avons suggéré que cette danse sabbatique pouvait renvoyer à une expérience-limite nietzschéenne, mais nous pourrions tout aussi bien penser que les enfants sont présentés comme ceux qui se réjouissent impitoyablement du malheur d'autrui, à savoir la perte de la belle récolte de froment de Bouvard, tassée en meules et desséchée par la fermentation, qui finit par prendre feu. Le village, réuni autour des meules incendiées, contemple impassiblement le désastre. Bouvard pleure, Pécuchet, livide, médite ; des enfants se laissent aller à la fête. Rappelons que l'un d'entre eux dit que c'est « amusant ». Nul doute qu'à proximité des meules en flamme, la danse des enfants confond le jeu, la pratique de quelque culte ancestral et païen, le théâtre, une forme de lutte primitive contre une force élémentaire dévoratrice (ces enfants-là ne sont-ils pas les vengeurs de leurs frères innocents avalés par le cruel Moloch dans *Salammbô*¹²⁸³ ?), et le rite initiatique. Danse de fertilité ? Les meules de froment étant perdues, ce serait bien ironique que de fêter ainsi l'abondance future pour les greniers... Danse guerrière ? Danse de purification, ou danse nuptiale (après tout, dans la scène, Madame Bordin tâche de consoler Bouvard, et l'on sait qu'il sera ensuite question d'un mariage) ? Sorte de nuit de la Saint Jean ? Danse d'initiation pour un passage de l'enfance à l'adolescence ? Le malheur auquel sont confrontés Bouvard et Pécuchet devient pour les enfants l'occasion d'une sorte de débordement de liesse libératrice. S'ils se mettent à danser, c'est bien parce que le feu stimule en eux la nécessité du mouvement qui s'exprime dans l'espace et le temps immédiats : au spectacle des flammes, elles-mêmes dansantes de nature, les enfants confient leur émotion à l'espace, qu'ils organisent, et au temps, qu'ils rythment.

Mais le problème est que la danse des enfants transforme l'événement catastrophique en célébration festive : ils offrent aux regards une danse joyeuse par laquelle il s'agit de dépenser une énergie, une force ardente et juvénile communiquée par le spectacle du feu ; à moins qu'il ne s'agisse que d'une scène grotesque visant à tourner en dérision les rondes campagnardes des fêtes des moissons « inversées » puisqu'il s'agit là d'une destruction des récoltes, ou bien à ridiculiser par imitation ironique la danse du chœur antique lors de la représentation d'une tragédie. Toujours est-il que l'incendie des meules est l'occasion de

¹²⁸³ Voir plus loin « La grillade des moutards dans *Salammbô* ».

rassembler la population du village¹²⁸⁴ comme lors d'un événement officiel censé assurer la cohésion sociale du groupe, et la danse des enfants, si elle lui donne un caractère festif, lui confère aussi un aspect incongru : danser devant l'incendie qui réduit une récolte à néant est loin d'être bienséant et peut se lire comme une marque d'irrespect, d'inconscience, voire de méchanceté fondée sur l'ignorance de la gravité du désastre, donc sur la bêtise. Mal éduqués, les petits diabolins danseurs, comme autant de petits avatars « yukiens », ne sont nullement rappelés à l'ordre par quiconque. Un « vieux » qui allume sa pipe à l'aide du brasier donne un exemple de nonchalante indifférence. La scène est aussi l'occasion d'un échange entre Pécuchet et un « polisson ». Proprement enfant livré à lui-même, espiègle, dissipé et indiscipliné, le polisson – ou enfant innocent ? – est dénué de sens moral. Il n'est donc guère étonnant que celui dont Flaubert rapporte les paroles au style indirect s'écrie que l'incendie des meules est « bien amusant », ce qui donne lieu à la réplique antiphrastique de Pécuchet : « Oui ! il est beau l'amusement ! ». Il va de soi que l'ironie de Pécuchet n'atteint pas son destinataire, et sa réponse adressée à l'enfant, nullement moralisatrice, sert davantage à exprimer, sous la forme du faux éloge, une amertume et un dépit, en même temps qu'elle discrédite, en le méprisant, le propos de l'enfant.

Avec *Madame Bovary*, Flaubert nous avait déjà donné un exemple de tragédie prise pour une fête par l'enfant lors de la scène de l'agonie d'Emma, agonie confondue par la petite Berthe avec un matin des étrennes, nous y reviendrons. Ce type de mise en rapport du sérieux et du festif entre lesquels s'établit un lien, grâce au regard de l'enfant, témoigne évidemment du sens du grotesque auquel nous a habitué l'auteur. Comment mieux dire le *spoudogeloion* (sérieux-comique) contenu dans la scène de l'incendie des meules, si ce n'est en y faisant danser des enfants ?

Ce sont des enfants que l'on imagine curieux et moqueurs qui réapparaissent plus loin, quand Bouvard et Pécuchet s'initient à la géologie et s'attaquent à la falaise de Port-en-Bessin. Les deux scientifiques en herbe, surpris par un douanier et un garde-champêtre qui veut leur dresser un procès, sont contraints de suivre ce dernier :

Dès qu'ils arrivèrent sur le port, une foule de gamins les escorta. Bouvard, rouge comme un coquelicot, affectait un air digne. Pécuchet, très pâle, lançait des regards furieux¹²⁸⁵ [...]

¹²⁸⁴ Flaubert écrit : « Il y avait, autour de la plus grande [meule], trois cents personnes, peut-être ; et sous les ordres de M. Foureau, le maire, en écharpe tricolore, des gars avec des perches et des crocs tiraient la paille du sommet, afin de préserver le reste. » *Bouvard et Pécuchet*, p.378.

¹²⁸⁵ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.417.

Oui, il y a bien « une foule de gamins » qui escorte les copistes, comme il y a une foule de gamins, si l'on peut dire, qui escorte en permanence Flaubert dans la totalité de ses écrits. Au milieu de ce peuple d'enfants curieux, agglutinés comme pour huer les deux bonshommes, l'un « rouge », l'autre « furieux » semblent éprouver de la honte. Il se trouve que les rôles sont ici inversés : ce ne sont plus les enfants qui sont pris en faute, mais les adultes ! Renversement des rôles et interversions sont, encore une fois, l'apanage du carnaval qui sanctionne indéfiniment l'esprit de sérieux pour nous donner à rire de tout.

3.3.3. *Diabolus possideat infantem*¹²⁸⁶ : le mal chez l'enfant ou l'effondrement du mythe de l'innocence enfantine.

Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié)
Prit sa fronde et, du coup, tua plus d'à moitié
La volatile malheureuse¹²⁸⁷...

¹²⁸⁶ L'expression latine « *Diabolus possideat infantem* » se trouve dans un prêche relatif à la doctrine catholique du péché originel, fait par une jeune mystique. Un manuscrit médiéval (XII^e siècle), raconte en effet l'histoire d'une jeune fille de Carcassonne, mystique et miraculée, qui a enseigné le peuple. Chaque jour de la semaine a eu son sermon. Le samedi, elle a prêché sur le baptême et c'est à cette occasion qu'elle a expliqué comment le diable possède l'enfant qui vient de naître. La jeune fille ne fait que redire la doctrine catholique sur le péché originel, à savoir que chaque être humain, dès le premier jour de sa vie terrestre, est « déchu » du paradis terrestre en raison du péché d'Adam et Ève qu'il a contracté. Étant privé de la grâce, l'enfant est alors au pouvoir du démon, jusqu'à ce qu'il soit lavé de cette souillure originelle par le baptême. Pendant longtemps, le baptême a été appelé « exorcisme » dans le sens où le prêtre chasse l'esprit impur hérité du péché originel pour qu'il fasse place au Saint Esprit. Il était encore courant de désigner ainsi le baptême au XVIII^e siècle et on peut le trouver dans certains registres sacramentels. Il est possible aussi que la formule « *Diabolus possideat infantem* » soit polysémique : le subjonctif *possideat* permettrait l'expression d'un souhait, ce qui serait alors l'équivalent d'une malédiction. La source textuelle médiévale dit que, puisque l'enfant est possédé du diable, il n'est pas étonnant qu'il crie dès le premier jour de sa vie. Saint Augustin, dans les *Confessions*, disait qu'il avait déjà vu un nourrisson éprouver de l'envie au moment de la tétée. Si polysémie il y a, ce serait de savoir si un enfant qui n'a commis aucun péché personnel est voué à l'enfer, ou s'il serait quand même sauvé du fait d'une grâce spéciale. Le Moyen-âge avait, du reste, émis l'hypothèse des limbes pour évoquer le sort des enfants morts sans baptême mais sans avoir péché, sorte de lieu neutre, ni paradis ni enfer. Nous utilisons ironiquement l'expression latine comme pour illustrer le fait qu'originellement, selon le mythe chrétien, l'enfant serait voué au diable dès sa venue au monde. « Manuscrit de Vauclair », dans *Catalogue Général des Manuscrits des bibliothèques publiques*, tome I, Imprimerie Nationale, Paris, 1849, p.66.

¹²⁸⁷ Jean de La Fontaine, « Les deux pigeons », Livre IX, fable II *Fables et Œuvres choisies*, Nouvelle édition annotée et commentée par Mario Roustan, Collection « La Littérature Française Illustrée », édition Didier-Privat, Paris, 1935, p.698.

Nourri des œuvres de La Fontaine, auteur qui a fustigé l'enfance¹²⁸⁸ dans ses écrits, Flaubert reprend l'idée – puisée par le fabuliste chez les présocratiques et les philosophes de l'Antiquité qui s'occupent généralement de la figure de l'enfant pour la discréditer, ou en tous cas pour définir l'enfant comme une métamorphose – selon laquelle l'enfant est mauvais. Petit être incomplet dont le corps n'est pas organisé, ébauche imparfaite de l'adulte, l'enfant se caractérise par son devenir évolutif, par son passage d'un état défectueux à l'âge d'homme où il doit atteindre, grâce à l'éducation, la perfection. Pour les Chrétiens, l'enfant immature et vulnérable, incapable de maîtriser sa propre personne, est de ce fait possédé par le diable tentateur. Le texte de jeunesse *La Danse des morts*, nous offre ainsi l'image singulière de Satan dans un décor de nuages devenus, par le jeu de la comparaison, un « pélélé¹²⁸⁹ » faisant intervenir les enfants :

Ses cornes passaient à travers les nuages, qui flottaient sur la terre comme un tapis bleu que feraient onduler des enfants¹²⁹⁰.

Non fini, l'enfant ne peut distinguer le bien du mal dont il n'a pas acquis les valeurs, et ce faisant, dépourvu de qualités morales, irrespectueux face au vivant, il peut se rendre coupable de la pire cruauté : il est celui qui torture insectes et animaux, sans avoir forcément conscience d'être un tortionnaire. Devenu malgré lui une sorte d'allégorie du barbare agressif et inhumain, l'enfant bourreau va servir de comparateur dans *Bibliomanie*, texte de jeunesse où, pour évoquer la méchanceté gratuite du moine Giacomo – bibliomane fou nourrissant une passion irrationnelle pour les livres rares, meurtrier de son rival Baptisto à Barcelone et incendiaire de sa librairie – Flaubert a recours à cette image:

¹²⁸⁸ Dans le premier livre des *Fables*, l'enfant qui est tombé dans un puits et qui se noie est réprimandé par le magister, traité de « petit babouin » et tancé pour sa bêtise. Les parents sont plaints d'avoir mis au monde un enfant pareil : [...] Ah ! le petit babouin !/Voyez, dit-il, où l'a mis sa sottise !/Et puis, prenez de tels fripons le soin./Que ses parents sont malheureux qu'il faille/Toujours veiller à semblable canaille !/Que de maux ! et que je plains leur sort ! » (« L'Enfant et le Maître d'école », Livre I, fable XIX, *Ibidem*, p.238.) La même idée est exprimée dans la fable III du Livre XI, où le fabuliste s'adresse à un père potentiel : « Toi donc, qui que tu sois, ô père de famille/ (Et je ne t'ai jamais envié cet honneur) », la parenthèse est éloquente, comme l'est tout autant celle que nous trouvons dans « Les deux Pigeons ». Nous développerons cette idée plus loin, dans notre étude du refus de la paternité chez Flaubert. Chez La Fontaine, les enfants ont tous les défauts et sont paresseux : « Tout est aux écoliers couchette et matelas » écrit-il encore dans « La Fortune et le jeune Enfant » (Livre V, fable XI), ou « L'enfance n'aime rien » dans « les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter » (Livre XI, fable II).

¹²⁸⁹ Le « pélélé » est le nom d'un jeu traditionnel de la région du Limousin, qui trouve son origine dans l'espagnol « pelel » qui signifie « pantin ». Ce jeu de plein air consiste à tenir, à plusieurs, les quatre coins d'une grande étoffe de drap souple sur laquelle on dépose une poupée ou un pantin de chiffons pour le propulser en l'air en agitant le tissu et en lui impulsant des ondulations. Une célèbre toile de Goya, *El Pelele*, (1791-1792, Palais de l'Escurial) représente quatre jeunes filles dans la campagne s'adonnant à cette distraction ancestrale. *Don Quichotte* de Cervantès, que Flaubert savait par cœur avant d'apprendre à lire, contient aussi un passage où il est question de ce jeu (dans la première partie du roman, un groupe de cardeurs s'amuse à lancer Sancho en l'air à l'aide d'un grand drap).

¹²⁹⁰ *La Danse des morts*, *ODJ*, p.411.

Le moine contemplait son désespoir et ses cris avec calme et bonheur, avec ce rire féroce de l'enfant riant des tortures du papillon dont il a arraché les ailes¹²⁹¹.

L'enfant non civilisé qui expérimente sa violence pour en jouir en torturant les animaux est une image pratique pour Flaubert¹²⁹², qui l'emploie aussi dans *Agonies*, en référence à Dieu. La figure d'analogie permet même de définir potentiellement la nature inadmissible d'un dieu, dont l'existence est, par conséquent, réfutée :

On a souvent parlé de la providence et de la bonté céleste. Je ne vois guère de raisons pour y croire. Le Dieu qui s'amuserait à tenter les hommes pour voir jusqu'où ils peuvent souffrir, ne serait-il pas aussi cruellement stupide qu'un enfant qui, sachant que le hanneton va mourir, lui arrache d'abord les ailes, puis les pattes, puis la tête¹²⁹³ ?

Autrement dit, l'enfant, parce qu'il torture les animaux, à défaut de prouver l'existence de Dieu, prouve celle du diable ! Ainsi Flaubert nous montre des enfants comme « possédés du démon » dans une série de petits portraits de gamins brutaux ou insensibles, qui s'observent çà et là, au fil des textes. Les récits de voyages nous font voir quelques figures remarquables, comme celle de l'enfant frappeur de l'île d'Éléphantine :

Promenade le matin dans l'île d'Éléphantine pendant qu'on tire le bateau sur la plage pour le réparer. Nous nous asseyons sous des palmiers du côté de l'Ouest. – Enfant borgne qui chasse les autres avec un bout de palmier dont l'extrémité est tressée en fouet¹²⁹⁴.

Ou à Zahlé :

Je longe de l'autre côté la berge de la petite rivière. Moutards qui en traînaient un autre sur le cul¹²⁹⁵.

Par ailleurs, le mythe de l'innocence enfantine s'effondrant autant qu'il se construit, la petite fille, si pure et si chaste quand elle joue sur le vert gazon riant, peut se révéler être savante en vices. La pureté initiale de l'enfant est remise en cause par Flaubert dans *L'Éducation*

¹²⁹¹ *Bibliomanie*, ODJ, p.170.

¹²⁹² Comparateur pratique ou figure allégorique aussi pour Hugo qui, dans *La Légende des siècles*, met en scène des écoliers torturant un crapaud : « Vinrent quatre écoliers, sereins comme le ciel./– J'étais enfant, j'étais petit, j'étais cruel ; –/Tout homme sur la terre, où l'âme erre asservie,/Peut commencer ainsi le récit de sa vie./On a le jeu, l'ivresse et l'aube dans les yeux,/On a sa mère, on est des écoliers joyeux./De petits hommes gais, respirant l'atmosphère/À pleins poumons, aimés, libres, contents ; que faire/Sinon de torturer quelque être malheureux ?/Le crapaud se traînait au fond du chemin creux./C'était l'heure où des champs les profondeurs s'azurent ;/Fauve, il cherchait la nuit ; les enfants l'aperçurent/Et crièrent : « Tuons ce vilain animal,/Et, puisqu'il est si laid, faisons-lui bien du mal ! »/Et chacun d'eux, riant, – l'enfant rit quand il tue, –/Se mit à le piquer d'une branche pointue. » Victor Hugo, *La Légende des siècles*, LIII, « Le Crapaud », Texte établi et annoté par Jacques Truchet, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1950, p.655-656.

¹²⁹³ *Agonies*, ODJ, p.399.

¹²⁹⁴ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.695.

¹²⁹⁵ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.795.

sentimentale de 1845. Henry dialogue avec son ami Morel, lequel « lui plaisait assez par sa gaieté et ses airs faciles, quoiqu’une certaine raillerie inintelligente l’empêchât d’avoir pour lui cette passion profonde et toute particulière que les enfants conçoivent de suite pour l’homme qui devient dès lors leur type, et leur idole¹²⁹⁶ » ; ce dialogue donne lieu à une sorte de réflexion qui pourrait passer pour une intervention du jeune auteur lui-même :

Morel passa sa seconde botte et continua à parler, tout en s’habillant.

À parler de quoi ? – Est-ce que cela se demande ? jetez un chat par la fenêtre, il tombera sur ses pattes ; enfermez deux hommes dans une chambre, ils causeront *de femmes*, pour ne pas dire plus ; c’est à qui mentira le mieux, et étalera complaisamment les théories les plus libidineuses – il n’y a que les cagots et les grands voluptueux qui se taisent ; j’ai aussi connu des hommes vierges qui brillaient par leur cynisme, des enfants à peine développés dont la parole eût fait rougir un vieux juge¹²⁹⁷.

Terrible constat : il existe des enfants qui, dès leur plus jeune âge, sont experts en dépravation. Dépravation dont Flaubert ne nous dit pas grand-chose, si ce n’est que le récit que peuvent en faire les enfants pourrait horrifier un magistrat qui, par son métier, en a déjà entendu beaucoup.

Dans le même ordre d’idées, une note du carnet de voyage en Bretagne rapporte l’indécence des fillettes s’adonnant aux prémices de la prostitution par nécessité:

Petites filles impudiques et impudentes au bas du château : « si vous ne savez pas que c’est pour avoir du pain ¹²⁹⁸ ! »

Hélas, la faim pousse l’enfant à vendre son corps. Le discours rapporté entre guillemets sur le carnet de notes est étrange : on ne sait qui le prononce. S’agit-il d’une justification de leur comportement donnée par les fillettes elles-mêmes, ou est-ce une excuse formulée par l’auteur compatissant ?

Les figures d’enfants sont multiples, et Flaubert rencontre même des fanatiques qui expriment leur haine de l’étranger, en Orient, après avoir quitté Jérusalem :

KABATIEH, village blanc, sec, poudreux. Nos moucres ne savent pas quel chemin prendre dans le village ; les habitants ont fort mauvaise mine, les enfants nous insultent : « chiens de chrétiens, que Dieu vous brûle, vous tue » etc. Nous passons prestement, non sans avoir remarqué que trois hommes ont pris leur fusil et marchent devant nous¹²⁹⁹.

¹²⁹⁶ *L’Éducation sentimentale* de 1845, *ODJ*, p.867.

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p.867.

¹²⁹⁸ *Carnets de Bretagne, Appendices, O.C.II*, p.311.

¹²⁹⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.776.

Vice et perversion décrits encore, dans les notes qui concernent le séjour à Damas, où Flaubert entend l'histoire relatée par le supérieur des Lazaristes, M. Guyot :

M. Guyot a surpris, ces jours derniers, deux de ses élèves, âgés de douze ans environ, qui s'entrechâtaient à la porte du couvent ; l'un d'eux avait appris la chose d'un chrétien qui l'avait dépuclé moyennant la somme de vingt paras. Selon le supérieur, la pédérasie est ici excessive ¹³⁰⁰: « Grand excès d'hommes, mais pas de femmes, des femmes on n'en veut pas. »¹³⁰¹

Et nous pourrions ajouter l'enfant meurtrier (potentiel ou expérimenté ?), rencontré en Asie Mineure, sur le chemin, après avoir quitté le village de Bordall :

Rencontré deux Grecs, le gamin est à cheval et le jeune homme à pied. L'enfant de douze ans qui est l'aide de notre moucre¹³⁰², resté en arrière avec Sasseti, lui propose de couper le cou aux Grecs, et comme il ne comprend pas il lui fait signe avec son couteau. Signe du reste qu'il traduit lui-même clairement quand Stéphanie lui a ensuite demandé ce qu'il avait voulu dire¹³⁰³.

Nous pouvons mieux comprendre alors pourquoi, dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849, l'allégorie de l'orgueil se lance dans une tirade fort significative puisqu'elle rivalise avec le diable pour expliquer à Antoine que c'est l'orgueil qui domine le monde et les êtres humains, quel que soit leur âge,

depuis l'enfant taciturne qui brûle sa tristesse à la lueur de son flambeau jusqu'au soldat qui secoue sur ses bras nus le sang de son épée¹³⁰⁴.

Et nous comprenons aussi pourquoi l'allégorie de la luxure exaltant plus loin ses triomphes devant Antoine, rivalise de puissance avec la Mort, à laquelle elle expose l'étendue de sa présence chez les hommes, à tous les âges dont celui de l'enfance :

Matrones au front voilé, vieillards sur leurs béquilles, adolescents aux longues chevelures, princes dans leurs palais, voyageurs au désert, esclaves au moulin, courtisanes au théâtre, tous sont à moi, vivent par moi, pensent à moi, depuis les curiosités de l'enfance jusqu'aux saletés des corrompus, depuis l'amoureuse dont le cœur palpite à des frôlements dans les herbes, jusqu'à celui qui a besoin pour son plaisir d'écartèlements, d'aiguillons¹³⁰⁵.

¹³⁰⁰ Au sujet des exemples de corruption pédocriminelle en Orient, voir l'intervention de Hassen BHKAIRIA, « Flaubert, l'Orient et le dérèglement de la sexualité et du genre », lors du Colloque international « Genre et sexualité dans l'œuvre de Gustave Flaubert » des 8-9-10 septembre 2021, disponible, comme toutes les autres interventions de ce colloque, sur la chaîne TV de l'Université de Rouen :

<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/flaubert-lorient-et-le-dereglement-de-la-sexualite-et-du-genre-par-hassen-bhkairia-institut-superieur-des-etudes-appliquees-en-humanites-de-tozeur/>

¹³⁰¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.793.

¹³⁰² Sorte de guide qui conduit les mules, de l'arabe *al-mukârî*, le muletier.

¹³⁰³ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.845.

¹³⁰⁴ *La Tentation de saint Antoine* (1849), *O.C.II*, p.420.

¹³⁰⁵ *La Tentation de saint Antoine* (1849), *O.C.II*, p.528.

Rien n'épargne l'enfance, et l'enfance ne s'épargne rien, comme nous le montre d'ailleurs, dans *Salammbô*, un passage intéressant où est conté un épisode de l'enfance du fils d'Hamilcar Barca, Hannibal. Le petit enfant a été caché aux yeux de tous et élevé secrètement, par Iddibal, loin de Carthage. Iddibal arrive incognito à Carthage et rend compte au père des progrès de l'enfant :

« Et selon ton ordre, ô Maître ! je lui apprends à lancer des javelots et à conduire des attelages !

– Il est fort, n'est-ce pas ?

– Oui, Maître, et intrépide aussi ! Il n'a peur ni des serpents, ni du tonnerre, ni des fantômes. Il court pieds nus, comme un pâtre, sur le bord des précipices.

– Parle ! Parle !

– Il invente des pièges pour les bêtes farouches. L'autre lune, croirais-tu, il a surpris un aigle ; il le traînait, et le sang de l'oiseau et le sang de l'enfant s'éparpillaient dans l'air en larges gouttes, telles que des roses emportées. La bête, furieuse, l'enveloppait du battement de ses ailes ; il l'étreignait contre sa poitrine, et à mesure qu'elle agonisait ses rires redoublaient, éclatants et superbes comme des chocs d'épées. »

Hamilcar baissait la tête, ébloui par ces présages de grandeur¹³⁰⁶.

Le sang de l'aigle et sang de l'enfant se mêlent, rouges comme est rouge la couleur de *Salammbô*, et l'enfant jouissant par l'agonie de l'animal, préfigure le petit Julien sanguinaire, dans une sorte de baptême par le crime. Sainte-Beuve reproche d'ailleurs ce passage irréaliste à Flaubert qui lui répond :

Il en est de même d'Hannibal. Pourquoi trouvez-vous que j'ai fait son enfance *fabuleuse* ? Est-ce parce qu'il tue un aigle ? Beau miracle dans un pays où les aigles abondent ! Si la scène eût été placée dans les Gaules, j'aurais mis un hibou, un loup, ou un renard. Mais, Français que vous êtes, vous êtes habitué, *malgré vous*, à considérer l'aigle comme un oiseau noble, et plutôt comme un symbole que comme un être animé. Ils existent cependant¹³⁰⁷.

C'est aussi dans *Salammbô*, qu'un enfant (un de ceux qui n'ont pas été sacrifiés au Moloch) participe au supplice de Mathô : le chef des Mercenaires doit aller de sa prison à la place principale de Carthage en subissant les tortures que toute la population doit lui infliger. Aussi, à son passage : « Un enfant lui déchira l'oreille¹³⁰⁸ »

¹³⁰⁶ *Salammbô*, O.C.III, p.664.

¹³⁰⁷ Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862. *Corr.III*, p.279.

¹³⁰⁸ *Salammbô*, O.C.III, p.834.

Dans *L'Éducation sentimentale*, ce sont, sous les yeux de Frédéric triste et désœuvré, des garnements qui martyrisent un chien :

Il passait des heures à regarder, du haut de son balcon, la rivière qui coulait entre les quais grisâtres, noircis, de place en place, par la bavure des égouts, avec un ponton de blanchisseuses amarré contre le bord, où des gamins quelquefois s'amusaient, dans la vase, à faire baigner un caniche¹³⁰⁹.

Parmi tous les enfants méchants, le plus assoiffé de sang est certainement Julien. Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, le premier acte de cruauté de la part de l'enfant s'exprime ironiquement dans le lieu de culte, là où devrait logiquement s'exercer la plus grande piété :

Sa place dans la chapelle était aux côtés de ses parents ; et, si longs que fussent les offices, il restait à genoux sur son prie-Dieu, la toque par terre et les mains jointes.

Un jour, pendant la messe, il aperçut en relevant la tête, une petite souris blanche qui sortait d'un trou, dans la muraille. Elle trottina sur la première marche de l'autel, et, après deux ou trois tours de droite et de gauche, s'enfuit du même côté. Le dimanche suivant, l'idée qu'il pourrait la revoir le troubla. Elle revint ; et, chaque dimanche il l'attendait, en était importuné, fut pris de haine contre elle, et résolut de s'en défaire¹³¹⁰.

L'épisode de la souris chez Flaubert fait songer à l'anecdote rapportée par Diogène Laërce concernant Diogène de Sinope. En effet, dans *Vies, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres*, Diogène Laërce raconte que Diogène, « ayant vu une souris qui courait, et faisant réflexion que cet animal ne s'embarrassait point d'avoir une chambre pour coucher, et ne craignait point les ténèbres, ni ne recherchait aucune des choses dont on souhaite l'usage, cela lui donna l'idée d'une vie conforme à son état¹³¹¹ ». Pour les philosophes, la souris exemplaire provoque une prise de conscience qui mène vers la sagesse. Mais dans le texte de Flaubert, la souris importune va mener à la folie ! L'anecdote diffère parce que la souris ne dérange pas qu'une seule fois, elle revient, et le temps d'attente de son retour génère de la souffrance, non de la réflexion ou une forme de méditation. Le temps se conditionne à la souris et permet l'installation sournoise de la méchanceté, et si Julien prend conscience d'une chose, c'est qu'il est vulnérable dans sa piété : la souris devient un ennemi haïssable. Pourquoi ? Contraint à une longue patience pendant la messe et adoptant une attitude irréprochable puisqu'il se maintient

¹³⁰⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.210.

¹³¹⁰ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p.254-255.

¹³¹¹ Diogène Laërce, « Les philosophes cyniques, Diogène », *Vies, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres*, Traduction, notice et notes par Robert Genaille, Garnier Flammarion, Paris, 1965, p.14.

dans l'immobilité et l'humilité du pénitent agenouillé, tête nue, Julien est distrait par la souris ; comme pour Diogène de Sinope, l'animal est aux yeux de Julien l'exemple même d'une vie libre qu'il ne connaît pas, soumis qu'il est aux règles imposées par les deux parents, aux côtés desquels il se tient, comme prisonnier. Mais à la différence du philosophe cynique, le petit garçon ne prend pas la souris pour modèle : si la souris, petit être qui va là où bon lui semble, représente l'absence de contrainte du corps, elle est, pour Julien, le symbole de ce qu'il n'est pas et ne peut pas être. Si la vue chez Diogène active la réflexion par une prise de conscience philosophique, la vue active chez Julien une impulsion primaire, animale, l'instinct du chat... Lui qui devrait être précisément en train de museler l'état de nature, se soumettant aux rites religieux qui régulent le moindre mouvement, (et interdisent toute sortie), il va céder à la haine de l'animal dégagé, lui, de tout assujettissement, puisqu'il incarne la liberté de l'état de nature sauvage. En faisant irruption dans la vie de Julien, l'innocente souris s'introduit par effraction dans l'espace de l'enfant, qu'elle oblige malgré elle à sortir de sa piété. Elle entraîne une double contrainte en Julien : ne pas pouvoir bouger, et sentir en soi une attente, une inquiétude à l'idée de revoir la souris dont on peut jalouser la condition libre : la prison contre la liberté. Pas assez philosophe pour se libérer de toute entrave et sortir de l'église, mais plutôt tiraillé entre l'esprit, le religieux, et la chair, le sauvage, donc écartelé entre deux éducations, celle de la mère qui rêve d'en faire un évêque, et celle du père qui rêve d'en faire un guerrier, Julien n'est certes pas Diogène pour devenir cynique : le pur hasard par lequel se présente l'animal est précisément celui qui le fait tomber dans le mal !

En cela, Flaubert illustre magnifiquement par l'exemple le sens étymologique du mot « méchant » en montrant le rôle du hasard dans la chute morale de Julien : le méchant est celui qui « tombe » littéralement dans le mal par hasard¹³¹² ! Que le meurtre de la souris ait lieu dans l'église est donc le moyen de satisfaire à la fois le père et la mère, l'ironie corrosive de Flaubert montrant que c'est précisément dans un lieu sacré où l'on célèbre normalement la gloire de Dieu que le mal triomphe ; c'est dans une église que la série de meurtres commence, à cause d'une souris, dérisoire perturbateur qui va engager la vie de Julien dans la voie du carnage :

Ayant donc fermé la porte, et semé sur les marches les miettes d'un gâteau, il se posta devant le trou, une baguette à la main.

¹³¹² Dans le terme « méchant », le préfixe « més », venu du latin « minus », est porteur de nombreuses connotations péjoratives, dont notamment la notion de discordance du fait du hasard, et le participe présent « chéant », du verbe « chéoir » signifie « tombant ». La souris qui survient apparaît donc comme l'élément dysharmonique dont est responsable le hasard du monde, c'est ce qui « tombe » mal et qui fait tomber dans le mal...

Au bout de très longtemps un museau rose parut, puis la souris tout entière. Il frappa un coup léger, et demeura stupéfait devant ce petit corps qui ne bougeait plus. Une goutte de sang tachait la dalle. Il l'essuya bien vite avec sa manche, jeta la souris dehors, et n'en dit rien à personne¹³¹³.

Nous pourrions penser que finalement, Julien répond à l'instinct de défense de son territoire car après tout, la souris empiète sur un espace de prière qui lui est attribué. Mais il prémédite son crime, c'est donc au-delà d'une seule violence de défense instinctive que la présence de la souris le mène. Et il s'impose déjà comme un bon chasseur : dans le dessein de tuer, il utilise un appât pour attirer sa proie et se poste en embuscade, comme un chat à l'affût qui n'a qu'à poser sa patte sur le rongeur dès que celui-ci sort de son trou. Cette première scène de chasse se distingue par l'extrême simplicité, l'évidente facilité avec laquelle l'enfant tue. Nul remords chez lui, peut-être un vague sentiment de culpabilité bien vite effacé, comme il efface la seule goutte de sang sur la pierre, faisant en sorte que le meurtre reste secret.

Mais un meurtre en appelle un autre, comme si l'instinct de chasse, se nourrissant de lui-même, croissait. L'enfant sort de l'église pour faire progresser sa prédation (à ceci près que Julien ne chasse pas pour se nourrir) sur d'autres territoires. S'il quitte le sanctuaire où il a commis son premier crime, lequel, sans témoin, reste impuni, c'est pour étendre sa chasse au jardin, pays de l'enfance par excellence, éden dont il détruit la paix en y semant la mort :

Toutes sortes d'oisillons picoraient les graines du jardin. Il imagina de mettre des pois dans un roseau creux. Quand il entendait gazouiller dans un arbre, il en approchait avec douceur, puis levait son tube, enflait ses joues ; et les bestioles lui pleuvaient sur les épaules si abondamment qu'il ne pouvait s'empêcher de rire, heureux de sa malice¹³¹⁴.

Évidemment, Flaubert utilise le mot « malice » à dessein : il s'agit de montrer, d'ailleurs non sans malice d'écrivain, que le pouvoir de la malice, c'est-à-dire « l'esprit du mal » selon la théologie chrétienne, va altérer l'harmonie du paradis. L'enfant devient le serpent de la *Genèse*, au pied de l'arbre de vie empli de chants d'oiseaux, oiseaux qui, morts, tombent d'ailleurs comme des fruits. Disposé à faire le mal insidieusement, Julien se construit cette fois une arme, une sarbacane, pour tirer des projectiles propulsés par le souffle expiré. Le roseau creux, flûte primitive fabriquée par le dieu Pan (quelle ironie !), est destiné ici à faire taire ceux qui chantent et à remplacer le gazouillis par les rires diaboliques de l'enfant méchant.

¹³¹³ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p. 255.

¹³¹⁴ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, O.C.V.*, p. 255.

Julien s'inscrit, dès l'enfance la plus tendre, dans la lignée des mauvais gélastes¹³¹⁵, le rire étant rupture de l'équilibre et apanage du diable. Il rit, de ce qu'il est celui qui perturbe l'équilibre, il rit de lui-même et de sa propre méchanceté, laquelle tend à s'amplifier. Remarquons que le rire de Julien est en outre provoqué par la sensation tactile : la pluie d'oiseaux morts sur son dos est une sensation de plaisir sensori-moteur, jouissance physique qui fait rire comme ferait rire une excitation par des chatouillements. Le plaisir du contact physique éprouvé par cette pluie – orage de violence – prépare la scène suivante, dans une sorte de continuité logique :

Un matin, comme il s'en retournait par la courtine, il vit sur la crête du rempart un gros pigeon qui se rengorgeait au soleil. Julien s'arrêta pour le regarder ; le mur en cet endroit avait une brèche, un éclat de pierre se rencontra sous ses doigts. Il tourna son bras, et la pierre abattit l'oiseau qui tomba d'un bloc dans le fossé.

Il se précipita vers le fond¹³¹⁶, se déchirant aux broussailles, furetant partout, plus lesté qu'un jeune chien. Le pigeon, les ailes cassées, palpitait, suspendu dans les branches d'un troène.

La persistance de la vie irrita l'enfant. Il se mit à l'étrangler ; et les convulsions de l'oiseau faisaient battre son cœur, l'emplissait d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier roidissement, il se sentit défaillir¹³¹⁷.

Du coup de baguette sur la souris, coup qui ne lui a demandé aucun effort, en passant par la sarbacane, puis par la pierre, Julien en arrive donc à tuer avec ses mains nues : il étrangle le pigeon. C'est donc qu'après avoir fait l'expérience de la force de son souffle, il fait l'expérience de la puissance de ses mains, le meurtre du pigeon ayant exigé une poursuite, l'enfant s'étant fait chien de chasse¹³¹⁸.

Que nous montre donc le texte ? Si l'être humain est un prédateur qui tue de façon irrationnelle, les origines de la destructivité humaine pourraient bien trouver leurs racines profondes dans l'enfance. Ce que l'écrivain illustre par ce passage, c'est l'absence totale de maîtrise de Julien dans ses propensions à tuer : les meurtres sont gratuits, la méchanceté est sans témoin, et l'étranglement du pigeon à mains nues procure un plaisir d'ordre érotique. Empli « d'une volupté sauvage et tumultueuse » et se sentant « défaillir » au moment où la vie quitte le pigeon, Julien est un meurtrier hédoniste et sa cruauté envers les animaux est

¹³¹⁵ Nous empruntons le terme à Rabelais. Le gélaste est le philosophe démocritéen, ce que n'est pas Julien puisqu'il rit pour de mauvaises raisons.

¹³¹⁶ Nous pouvons apprécier le double sens de l'expression si nous rappelons l'étymologie de « méchant » : Julien se précipite effectivement vers le fond, soit le mal.

¹³¹⁷ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V., p. 255.

¹³¹⁸ Comme le petit Victor le sera dans *Bouvard et Pécuchet* (voir plus haut le chapitre sur Victor et Victorine).

psychopathologique. Flaubert nous présente cette cruauté anormale comme le facteur prédictif majeur de la violence future¹³¹⁹, celle qui va conduire le chasseur, de la folie du carnage lors de la grande scène de chasse, au parricide annoncé par la mort de la souris blanche et du pigeon.

Il faut aussi remarquer que l'enfant tueur n'éprouve aucun remords, ni aucun sentiment de culpabilité : son insensibilité ne fait que renforcer le plaisir d'infliger la souffrance et de donner la mort. Alors, puisque les meurtres sont gratuits, puisque l'énergie dépensée pour tuer n'achète rien d'autre que la jouissance, Julien n'a plus qu'à continuer sa carrière de chasseur. Du reste, c'est précisément suite à l'étranglement du pigeon (le soir même) que le père de Julien décide de lui apprendre la vénerie : étape initiatique qui fait sortir Julien de l'enfance¹³²⁰ :

Le soir, pendant le souper, son père déclara que l'on devait à son âge apprendre la vénerie ; et il alla chercher un vieux cahier d'écriture contenant, par demandes et réponses, tout le déduit des chasses. Un maître y démontrait à son élève l'art de dresser les chiens et d'affaïter les faucons, de tendre les pièges, comment reconnaître un cerf à ses fumées, le renard à ses empreintes, le loup à ses déchaussures, le bon moyen de discerner leurs voies, de quelle manière on les lance, où se trouvent ordinairement leurs refuges, quels sont les vents les plus propices, avec l'énumération des cris et les règles de la curée.

Quand Julien put réciter par cœur toutes ces choses, son père lui composa une meute¹³²¹.

Flaubert, dans l'économie du récit, concentre donc toute l'éducation de Julien sur la vénerie¹³²². Et c'est ainsi que Julien passe à l'adolescence et à l'âge adulte, sans que l'auteur ne fasse aucune

¹³¹⁹ Flaubert montre littérairement le mécanisme neuropsychologique de la désinhibition. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les statistiques des criminologues mettent en évidence le fait que l'adulte criminel a été un enfant cruel envers les animaux. Voir à ce sujet l'article très complet d'Anne-Blandine Caire, « L'impact des actes de cruauté sur les animaux dans le parcours criminel », article publié le 06/05/2020.

<https://criminogonie.hypotheses.org/47>

Mais on peut aussi rappeler que les philosophes Thomas d'Aquin, Locke, Kant et Schopenhauer n'avaient pas attendu les études statistiques et les études en criminologie pour supposer qu'un lien existe entre les actes de cruauté de l'enfant envers les animaux et les violences de l'adulte envers ses semblables. On pourra aussi consulter les travaux de Laurent Bègue : « Du point de vue psychologique, arracher les pattes à une araignée n'a aucune commune mesure avec le fait de rouer de coups un chat que l'on a emprisonné dans un sac en plastique. En effet, indépendamment de la proximité biologique des autres espèces avec la sienne (qui détermine fortement l'empathie qu'elles suscitent), l'espèce humaine catégorise les animaux selon des critères anthropocentriques, c'est-à-dire influencés par des intérêts humains, matériels ou affectifs, qui sont fortement modulés par la culture ». « La cruauté envers les animaux mène-t-elle aux violences contre les êtres humains ? »

<http://www.slate.fr/story/194738/animaux-cruaute-maltraitance-lien-correlation-violence-etres-humains-deliquence-psychiatrie>

¹³²⁰ Voir le traité de Gaston Phoebus, *Le Livre de chasse*, que Flaubert a lu pour l'écriture de son conte. Gaston Phoebus, prince du Béarn et auteur de ce traité cynégétique, estime que, pour former des veneurs compétents, il faut les éduquer progressivement à cette tâche dès l'âge de 7 ans. Mais il laisse entendre que 12 ans serait plus convenable pour la formation « professionnelle ». C'est probablement à cet âge que Julien commence son initiation.

¹³²¹ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V., p.255.

¹³²² Flaubert ayant une grande connaissance des langues anciennes, il n'est pas impossible qu'il s'amuse ironiquement à associer la jouissance éprouvée par Julien lors du meurtre du pigeon et le fait que le soir même, le père décide d'initier son fils à la vénerie. Il y aurait en effet un lien étymologique, et donc sémantique, établissant un rapport entre le terme « vénerie » et la déesse Vénus, ce qui donnerait une cohérence à l'association de la chasse et du plaisir d'abattre l'animal, avec la jouissance sexuelle. En latin, « venor » (chasser) et « venus » (nom commun

allusion à son âge ou au fait qu'il grandisse : Flaubert ne décrit ensuite que les scènes où sont montrées les techniques de chasse, laissant voir les années qui défilent, dont l'écrivain nous donne la sensation, jusqu'à ce que son personnage nous apparaisse jeune homme, totalement détourné de Dieu et de l'Église, mais uniquement occupé à tuer des animaux qu'il traque :

Il allait à l'ardeur du soleil, sous la pluie, par la tempête, buvait l'eau des sources dans sa main, mangeait en trottant des pommes sauvages, s'il était fatigué se reposait sous un chêne ; et il rentrait au milieu de la nuit, couvert de sang et de boue, avec des épines dans les cheveux et sentant l'odeur des bêtes farouches. Il devint comme elles. Quand sa mère l'embrassait, il acceptait froidement son étreinte, paraissant rêver à des choses profondes¹³²³.

Ainsi la tuerie ultime est-elle préparée et peut-elle avoir lieu. Le récit est combiné de telle sorte que la chasse prodigieuse et la prophétie du grand cerf s'imposent comme la suite logique de tout ce dont Flaubert nous a instruit : Julien est devenu un « tueur en série » et cette disposition à faire couler le sang trouve son ancrage dans l'enfance.

Quant à Victor, on ne sait pas s'il va devenir un criminel, car plonger le chat dans la marmite d'eau bouillante n'est pas un acte destiné à procurer une jouissance, il équivaut plutôt à la satisfaction d'une curiosité inexplicable, motivée par un « instinct » et justifiée par le fait que tout propriétaire a des droits sur ce qui lui appartient¹³²⁴. Victor a fait l'apprentissage de cette règle en observant le monde. En effet, le droit de faire souffrir l'être vivant que l'on possède est l'argument invoqué par le garde-champêtre Placquevent, lors d'une scène dont Victor est témoin, alors que Bouvard et Pécuchet, férus de phrénologie, palpent les crânes des Chavignonnais :

signifiant le « désir », personnifié par la suite) ont en commun la première syllabe : le « e » est long dans les deux cas. Le dictionnaire étymologique de Ernout et Meillet fait remonter chacun des deux mots à une racine indo-européenne *wen qui signifie tantôt “gagner, conquérir”, et tantôt “désirer”. Il suppose que ce serait la même racine dans les deux cas. La spécialisation des deux sens de la racine est donc intervenue très tôt, à l'époque préhistorique, mais nous n'avons pas de source qui permette d'établir clairement leur parenté sémantique. (Voir A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Librairie Klincksiek, Paris, 1932.) Nonobstant, les poètes en ont certainement joué : n'est qu'à voir le petit Cupidon associé à l'arc, l'arme traditionnelle des chasseurs. Il existe dans la littérature du Moyen-Âge des exemples de jeux de mots, par exemple ce poème anonyme du XII^e siècle : « *Quis Paviae demorans castus habeatur, / Ubi Venus digito iuvenes venatur, / Oculis illaqueat, facie praedatur?* » (Qui, à Pavie, peut se flatter d'être encore chaste, Quand Venus d'un doigt chasse les jeunes gens ?). De même, cette vie des saints du XVI^e siècle : « *Non solo in silvis Diana, etiam Venus venatur* », (Diane n'est pas seule dans les forêts, même Vénus y chasse, traduction Emmanuel Mileur.) Voir Frederic James Edward Raby, Frederic J. Raby, « *Carmina Mediaevalia* » [chants médiévaux] dans *The Oxford Book of medieval latin verse*, Oxford University Press, Clarendon Press, Oxford, 1959. <https://linguae.weebly.com/carmina-mediaevalia.html>

¹³²³ *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, O.C.V, p.257.

¹³²⁴ Cette idée de propriété est esquissée dans une discussion politique de *L'Éducation sentimentale*, et elle prépare les excuses futures que les bourreaux se donnent quand ils martyrisent ce qui leur appartient : « C'est un droit écrit dans la nature ! Les enfants tiennent à leurs joujoux ; tous les peuples sont de mon avis, tous les animaux ; le lion même, s'il pouvait parler, se déclarerait propriétaire ! » (*L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.477.)

Le lendemain, comme ils passaient devant le jardinet du Capitaine, ils aperçurent causant avec lui Girbal, Coulon, le garde-champêtre, et son fils cadet Zéphyrin, habillé en enfant de chœur. Sa robe était toute neuve, il se promenait dessous avant de la remettre dans la sacristie – et on le complimentait.

Placquevent pria ces Messieurs de palper son jeune homme, curieux de savoir ce qu'ils en penseraient.

La peau du front avait l'air comme tendue. Un nez mince, très cartilagineux du bout, tombait obliquement sur des lèvres pincées. Le menton était pointu, le regard fuyant, l'épaule droite trop haute. [...]

« Eh bien ? » dit le garde-champêtre.[...]

« Rien de bon ! hein ?

– Ma foi, répliqua Bouvard, ce n'est guère fameux. »

Placquevent rougit d'humiliation.

« Il fera, tout de même, ma volonté.

– Oh ! Oh !

– Mais je suis son père, nom de Dieu, et j'ai bien le droit¹³²⁵!...

– Dans une certaine mesure », reprit Pécuchet.

Girbal s'en mêla : « L'autorité paternelle est incontestable.

– Mais si le père est un idiot ?

– N'importe, dit le Capitaine, son pouvoir n'en est pas moins absolu.

– Dans l'intérêt des enfants », ajouta Coulon.

D'après Bouvard et Pécuchet, ils ne devaient rien à l'auteur de leurs jours, et les parents, au contraire, leur doivent la nourriture, l'instruction, des prévenances, enfin tout !

Les bourgeois se récrièrent devant cette opinion immorale. Placquevent en était blessé comme d'une injure.

« Avec cela, ils sont jolis, ceux que vous ramassez sur les grandes routes ! ils iront loin ! prenez garde. [...] »

Bouvard et Pécuchet rejoignaient leur domicile, quand à cent pas devant eux, ils distinguèrent Placquevent, et Zéphyrin près de lui, levait le coude en manière de bouclier pour se garantir des gifles¹³²⁶.

Malgré les arguments judicieux de Bouvard et Pécuchet, les bourgeois défendent obstinément le pouvoir absolu du père sur l'enfant. Et puisque le père est propriétaire de son fils, il a bien le droit de le maltraiter. Finalement, le garde-champêtre et son fils portent bien leur nom, et l'onomastique nous dirait que Placquevent est celui qui « plaque » (claque ?) le vent, ici le zéphyr Zéphyrin...

Plus loin, c'est le fermier Gouy qui donne un triste exemple de cruauté à Victor en frappant son cheval :

¹³²⁵ Voir à ce sujet Marina Bethlenfalvay : « Jusqu'à la loi du 24 juillet 1889 sur la déchéance de la puissance paternelle, les enfants étaient non seulement la seule responsabilité de leurs parents, mais ils en étaient la propriété exclusive ; ils leur appartenaient au même titre que le bétail au paysan, ou les outils à l'artisan. »

(Marina Bethlenfalvay, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle*, Droz, Genève, 1979, p.55.)

¹³²⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.579-580.

Le père Gouy injuriait son cheval : « Bougre de rosse ! Carcan ! voleur », lui donnait des coups de pieds dans le ventre, des coups sur les oreilles avec le manche d'un fouet.

Bouvard fut indigné de voir battre un animal.

Le paysan répondit : « J'en ai bien le droit ! il m'appartient¹³²⁷. »

Victor, loin d'être révolté contre le méchant fermier, est plutôt intrigué par la réaction de ses maîtres :

Victor leur demanda pourquoi ils s'étaient fâchés contre Gouy.

« Il abuse de sa force, ce qui est mal.

– Pourquoi est-ce mal ? »

Les enfants n'auraient-ils aucune notion du Juste ? Peut-être¹³²⁸.

L'enseignement de la morale n'a pas d'autre effet sur Victor que de l'ennuyer. Et puis il a aussi sous les yeux l'exemple de sa sœur qui tyrannise Marcel :

Victorine abusait de Marcel, montait sur son dos, le tirait par les cheveux, pour se moquer de son bec-de-lièvre, parlait du nez comme lui, – et le pauvre homme n'osait se plaindre, tant il aimait la petite fille¹³²⁹.

Biais dans le récit pour conduire à l'épisode de la mort du chat, car Flaubert passe habilement de l'allusion à la voix de Marcel pour nous faire entendre son grand cri déchirant :

Un soir, sa voix rauque s'éleva extraordinairement. Bouvard et Pécuchet descendirent dans la cuisine. Les deux élèves observaient la cheminée – et Marcel joignant les mains s'écriait : « Retirez-le ! c'est trop ! c'est trop ! »

Le couvercle de la marmite sauta, comme un obus qui éclate. Une masse grisâtre bondit jusqu'au plafond, puis tourna sur elle-même frénétiquement, en poussant d'abominables cris.

On reconnut le chat, tout efflanqué, sans poil, la queue pareille à un cordon. Des yeux énormes lui sortaient de la tête. Ils étaient couleur de lait, comme vidés et pourtant regardaient.

La bête hideuse hurlait toujours, se jeta dans l'âtre, disparut, puis retomba au milieu des cendres, inerte. C'était Victor qui avait commis cette atrocité – et les deux bonshommes se reculèrent – pâles de stupéfaction et d'horreur. Aux reproches qu'on lui adressa, il répondit comme le garde champêtre pour son fils, et comme le fermier pour son cheval : « Eh bien ? puisqu'il est à moi ! » sans gêne, naïvement, dans la placidité d'un instinct assouvi¹³³⁰.

Apparemment, Victor ignore quelles causes l'ont poussé à commettre cette atrocité. Il dit, certes, qu'il a expérimenté son pouvoir de propriétaire du chat, fort de l'exemple que Gouy et Placquevent lui ont donné. Mais il a aussi tout bonnement obéi à « un instinct », c'est-à-dire à

¹³²⁷ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.586.*

¹³²⁸ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.587.*

¹³²⁹ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.588.*

¹³³⁰ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.588-589.*

une sorte de mouvement intérieur non réfléchi qui lui a dicté ce comportement-là, peut-être transmis héréditairement, puisque le père est un assassin. Flaubert laisserait donc supposer encore une fois que le comportement criminel aurait des bases biologiques¹³³¹. La force aveugle de l'instinct combinée à la leçon sur la propriété apprise au contact de la société conduisent Victor à n'avoir aucun remords, et sa « placidité » témoigne de la froideur calme avec laquelle il a tué son chat. Autant Julien tuait sadiquement pour le plaisir, autant Victor paraît totalement serein et comme détaché de son acte.

Après l'ignominie commise sur le chat (que l'enfant devait pourtant soigner et chérir), le mal en Victor se révèle davantage dans l'excès, la violence et la colère. Aussi, quand Bouvard et Pécuchet veulent essayer sur lui l'éducation par la sanction, ils ne réussissent qu'à accélérer la métamorphose de Victor en enfant diabolique, tant il est animé d'une méchanceté de plus en plus nette :

L'ironie aurait peut-être du succès ? Un jour qu'il était venu déjeuner les mains sales, Bouvard le railla, l'appelant joli cœur, muscadin, gants-jaunes. Victor écoutait le front bas, blêmit tout à coup, et jeta son assiette à la tête de Bouvard – puis furieux de l'avoir manqué, se précipita vers lui. Ce n'était pas trop que trois hommes pour le contenir. Il se roulait par terre, tâchait de mordre. – Pécuchet l'arrosa de loin avec une carafe d'eau. De suite il fut calmé, – mais enrouté, pendant trois jours. Le moyen n'était pas bon¹³³².

Alors la violence est vue comme une pathologie :

Au moindre symptôme de colère, le traitant comme un malade, ils le couchaient dans son lit. Victor s'y trouvait bien, et chantait¹³³³.

Quoi de plus pour narguer les pédagogues ? Victor s'accommode de tout et affirme sa domination psychologique sur ses précepteurs. Et puis vient l'histoire de la noix de coco, objet fétiche auquel Pécuchet tient énormément :

¹³³¹ Les recherches scientifiques dites « biosociales » ou celles appartenant au champ de la « psycho-criminalité » inaugurées aux U.S.A. à la fin du XX^e siècle tendent à montrer que la génétique, la physiologie, des facteurs neurologiques et environnementaux tels que le milieu social et les influences de la famille, ont des effets majeurs sur le comportement antisocial de l'enfant. Par ailleurs, vouloir chercher et trouver des bases physiologiques à la criminalité n'est pas neuve, puisqu'elle a commencé du temps de Flaubert, et notamment en Angleterre grâce à l'essor d'une médecine imprégnée de darwinisme. (Voir par exemple Neil Davie : « Têtes d'assassin et graines de criminel ? La recherche d'une explication scientifique de la criminalité en Grande-Bretagne, 1860-1880 », dans *Penser le vivant*, Laurence Dahan-Gaida, Christine Maillard, Gisèle Séginger et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2017, p.257-271.)

¹³³² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.590.

¹³³³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.590.

Un jour, il dénicha dans la bibliothèque une vieille noix de coco, – et commençait à la fendre, quand Pécuchet survint.

« Mon coco ! »

C'était un souvenir de Dumouchel ! Il l'avait apporté de Paris à Chavignolles, en leva les bras d'indignation. Victor se mit à rire. « Bon ami » n'y tint plus – et d'une large calotte l'envoya bouler au fond de l'appartement, – puis tremblant d'émotion, alla se plaindre à Bouvard.

Bouvard lui fit des reproches. – « Es-tu bête avec ton coco ! les coups abrutissent, la terreur énerve, tu te dégrades toi-même ! » [...]

Victor s'était barricadé dans sa chambre. Bouvard parla derrière la porte – et pour la faire ouvrir, lui promit une tarte aux prunes.

Dès lors il empira¹³³⁴.

Coups et chantage ne font qu'alimenter le mauvais comportement en le renforçant. Alors, pour maîtriser l'enfant-démon possédé par le diable, quel autre secours que celui de la religion pour « exorciser » Victor ? Nous l'avons vu, les deux pédagogues, quoiqu'ayant refusé d'inscrire la religion à leur programme éducatif, finissent par envoyer les enfants au catéchisme, mais Victor y fait preuve de la plus extrême violence, la suite du texte nous apprend qu'il manque effectivement de tuer, cette fois, un être humain :

Un soir pendant qu'ils dînaient, M. Marescot entra – Victor s'enfuit immédiatement.

Le notaire ayant refusé de s'asseoir, conta ce qui l'amenait. Le jeune Touache avait battu, presque tué son fils.

Comme on savait les origines de Victor et qu'il était désagréable, les autres gamins l'appelaient Forçat, et tout à l'heure il avait flanqué à M. Arnold Marescot une violente raclée. Le cher Arnold en portait les bleus sur la figure. « Sa mère est au désespoir, son costume en lambeaux, sa santé compromise, où allons-nous¹³³⁵ ? »

Que faire contre le mal incarné ? Victor incorrigible (son mauvais caractère étant alimenté par le harcèlement dont il est victime lors de ses contacts avec les autres enfants) pourrait peut-être s'adoucir par l'étude de la musique ?

Victor eut beaucoup de peine à lire couramment les notes, et à ne pas confondre les termes *adagio*, *presto*, *sforzando*. [...]

Il le fit mettre tout droit, la poitrine en avant, les épaules bien effacées, la bouche grande ouverte, et pour l'instruire par l'exemple, poussa des intonations d'une voix fausse. Celle de Victor lui sortait péniblement du larynx tant il le contractait – quand un soupir commençait la mesure, il partait tout de suite, ou trop tard¹³³⁶.

¹³³⁴ Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.590.

¹³³⁵ Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.591.

¹³³⁶ Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.591-592.

C'est encore peine perdue, car Victor est à contretemps et fait entendre, si l'on peut dire, la musique des enfers – et nous retrouvons encore la cacophonie charivaresque qui préside à tout.

Enfin, Victor, devenu pubère, est soupçonné d'avoir « de mauvaises habitudes ». Bouvard et Pécuchet se demandent alors quel remède serait susceptible de faire cesser la masturbation¹³³⁷, et songent à lui faire lire *La Nouvelle Héloïse*¹³³⁸ :

Mais Victor n'était pas capable de rêver un Ange¹³³⁹.

L'éventualité de mener Victor dans une maison close est abandonnée, Pécuchet s'y opposant, dans « son horreur des filles publiques ». Le bandage est suggéré, mais rejeté aussi. Reste le « plaisir émouvant » : la chasse. Mais cela occasionne des frais, alors est retenue la course dans la campagne, pour fatiguer Victor « par l'exercice » :

Le gamin leur échappait. Bien qu'ils se relayassent ils n'en pouvaient plus et le soir, n'avaient pas la force de tenir le journal¹³⁴⁰.

Oui, le gamin échappe à Bouvard et Pécuchet, mais à partir des courses dans la campagne destinées à épuiser l'adolescent, après quelques aventures qui les concernent, les deux bonshommes se mettent à projeter un aménagement nouveau pour le village de Chavignolles. C'est alors que Victor devient leur complice, pour entrer dans les maisons, prendre des mesures :

Quelquefois, on les renvoyait brutalement. Victor escaladait les murs et montait dans les combles pour y appendre un signal, témoignait de la bonne volonté et même une certaine ardeur¹³⁴¹.

Victor peut enfin exprimer son penchant pour l'interdit, et l'essence de sa nature propre étant difficile à définir, il peut aussi se montrer « grimpeur », à ceci près qu'il n'escalade guère pour atteindre un idéal, mais bien plutôt pour entrer dans les maisons par effraction et y commettre un vol :

Marcel les conduisit à pas de loup dans la chambre de Victor, – et leur montra au fond de sa commode, une pièce de vingt francs. Le gamin l'avait prié de lui en fournir la monnaie¹³⁴².

¹³³⁷ Le livre IV de l'*Émile* met en garde contre les plaisirs solitaires, auxquels il vaut mieux préférer la débauche.

¹³³⁸ Voir Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Deuxième partie, Lettre XV, où la douce Julie met en garde Saint-Preux contre l'onanisme.

¹³³⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.593.

¹³⁴⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.594.

¹³⁴¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.600.

¹³⁴² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.601.

Le mouvement accéléré dans la dégradation des comportements se poursuit, et si nous portons nos regards sur Victorine, nous voyons qu'elle est aussi « possédée », au sens propre, par un diable d'homme. L'épisode de la découverte de sa sexualité licencieuse est d'autant plus ironique que Victorine semblait s'être amendée (mais elle mentait), et que Bouvard et Pécuchet éprouvaient une certaine satisfaction à la voir assagie :

Quand elle repassait le linge elle poussait son fer sur la planche, en chantonnant d'une voix douce, s'intéressait au ménage, fit une calotte pour Bouvard, et ses points de piqué lui valurent les compliments de Romiche.

C'était un de ces tailleurs qui vont dans les fermes, raccommoder les vieux habits. On l'eut quinze jours à la maison¹³⁴³.

Qui est Romiche ? Un suppôt de Satan, un avatar de Méphistophélès qui va tenter Victorine ? En tous cas, il joue le rôle d'un amuseur dont les farces font rire :

Bossu, avec des yeux rouges, il rachetait ses défauts corporels par une humeur bouffonne. Pendant que les maîtres étaient dehors il amusait Marcel et Victorine, en leur contant des farces, tirait sa langue jusqu'au menton, imitait le coucou, faisait le ventriloque, et le soir s'épargnant les frais d'auberge, allait coucher dans le fournil¹³⁴⁴.

Traits hideux, aspect repoussant, érotisme personnifié, luxure, séduction : c'est bien le diable, qui, comme dans les représentations iconographiques médiévales (enluminures et sculptures notamment), est effectivement rouge et tire sa langue jusqu'au menton, cette grimace défiant la rationalité de l'adulte en étant celle de l'acteur comique. N'oublions pas que le diable est séducteur par sa langue, métaphore de sa parole tentatrice. Du reste, tirer la langue est un geste blasphématoire¹³⁴⁵ : nous le retrouvons sur la face du diable dans les tarots de Marseille, et c'est en outre une caractéristique du comportement enfantin. Romiche le bossu concilie également en lui la figure tragique du Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*, et le personnage de Pulcinella dans la *Commedia dell'arte*. Bref, c'est à une sorte de monstre que s'accouple Victorine :

Or un matin, de très bonne heure, Bouvard ayant froid vint y prendre des copeaux, pour allumer son feu. Un spectacle le pétrifia.

Derrière les débris du bahut sur une paille Romiche et Victorine dormaient ensemble.

¹³⁴³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.600.

¹³⁴⁴ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.600. Notons, au sujet de tous les tours dont Romiche se montre capable, qu'ils peuvent être considérés comme les attributs diaboliques, la tradition populaire accordant au diable de nombreux talents, comme le fait de pouvoir imiter les animaux, le « coucou » ici, d'avoir une double voix, sans oublier l'insensibilité aux flammes : il dort dans « le fournil » – le four ? Voir la synthèse sur le diable de Charles Louandre, « Le Diable. – Sa Vie, ses Mœurs et son Intervention dans les choses humaines », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 31, 1842 (p. 568-595).

¹³⁴⁵ Le geste est aussi apotropaïque, comme le montre la tête de Méduse sur le bouclier d'Athéna.

Il lui avait passé le bras autour de la taille – et son autre main, longue comme celle d'un singe, la tenait par un genou, les paupières entre-closes, le visage encore convulsé dans un spasme de plaisir. Elle souriait, étendue sur le dos. Le bâillement de sa camisole laissait à découvert sa gorge enfantine marbrée de plaques rouges par les caresses du bossu. Ses cheveux blonds traînaient, et la clarté de l'aube jetait sur tous les deux une lumière blafarde.

Bouvard, au premier moment avait ressenti comme un heurt en pleine poitrine. Puis une pudeur l'empêcha de faire un pas, un geste. Des réflexions douloureuses l'assaillirent.

« Si jeune ! perdue ! perdue¹³⁴⁶ ! »

Bouvard surprend donc les restes d'une coucherie sans rime ni raison, coucherie d'autant plus insupportable et sacrilège que Victorine est vue comme une enfant, « si jeune » dit Bouvard, et dont la « gorge enfantine » est impudiquement découverte. Les marques de la patte de singe du bossu (toujours grimaçant, puisque son visage est encore « convulsé »), révèlent une sorte de frénésie bestiale dans l'acte de défloration de la jeune fille, et nous ne pouvons que rappeler, puisque Romiche le joyeux compagnon est animalisé, l'accouplement contre-nature que Flaubert avait imaginé dans *Quidquid Volueris*¹³⁴⁷ ; la différence est que dans *Bouvard et Pécuchet*, la mignonne Victorine semble adorer son immonde amant, comme la beauté s'allie à la laideur, ou comme la sorcière adore le diable...

Victorine la concupiscente et Victor le bourreau-bagarreur-voleur reproduisent-ils le couple de leurs parents ? Où se cache donc le diable si ce n'est dans les gènes ? Nul doute que Flaubert pense la « nature » (nous parlerions aujourd'hui de patrimoine génétique voire de déterminisme génétique, sachant que la recherche scientifique en épigénétique montre que tout déterminisme peut être plus ou moins pondéré par l'environnement) de façon à montrer, par le texte littéraire et l'histoire des deux enfants soustraits à leur milieu nocif pour être « éduqués », que la part « innée » de l'individu entre quelquefois en conflit avec la part des acquis, à moins que les acquis de la toute petite enfance ne fassent que renforcer l'inné. Flaubert s'interroge, et s'il parvient à un constat, c'est que les diables d'enfants causent le malheur de leurs pères adoptifs et que la déception est aussi cruelle qu'ont été délicieux à vivre les espoirs de faire de Victor et Victorine de bons enfants.

3.4. Les enfants victimes d'une société maltraitante.

¹³⁴⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.600-601.

¹³⁴⁷ Voir notre analyse de l'accouplement contre nature dans la première partie, I,1.3.

3.4.1. L'enfance martyrisée.

Nous avons évoqué, dans notre paragraphe consacré au *puer senex*, la figure allégorique de la science de *La Tentation de saint Antoine*. Flaubert nous présente la science sous les traits d'un enfant-vieillard victime d'un perpétuel bourreau, celui du questionnement sans fin inhérent au fonctionnement du cerveau humain. Aussi vieux que la présence de l'homme sur terre, l'enfant-science a les cheveux blanchis par des siècles d'existence, même si ses traits sont juvéniles ; en outre, il est difforme : sa tête est développée de façon exagérée, ce qui correspond, dans l'ordre du symbole, à l'activité cérébrale intense et aux efforts intellectuels qu'exige le travail scientifique. Les pieds sont grêles : l'enfant ne tient pas bien sur ses jambes et ne peut se mouvoir aisément. Sa mère est l'allégorie de l'orgueil : c'est elle qu'il appelle, pour lui demander la permission de vivre sa vie d'enfant insouciant. Il voudrait être libre de jouer à sa guise, mais c'est un enfant-martyr, petite victime toujours opprimée :

UNE VOIX D'ENFANT : Mère, mère ! attends-moi !

On voit accourir la Science, enfant en cheveux blancs, à la tête démesurée et aux pieds grêles.

L'ORGUEIL : Ah ! c'est toi, petit ! bonjour !

LES PÉCHÉS : Bonjour, petit. Te voilà ? tu pleures donc toujours ?

LA SCIENCE : Attends-moi, mère, donne-moi la main, j'ai couru longtemps, je suis tout essoufflé, je boite.
[...]

LA SCIENCE : Ce que je veux ? (*Regardant l'Orgueil et se mettant à pleurer.*) Oh ! Tu me battrais ! déjà, tu lèves ton bras.

L'ORGUEIL : Non, parle, conte-moi tout.

LA SCIENCE, *boudant* : Eh bien, j'ai faim, na ! j'ai soif, entends-tu ? j'ai envie de dormir, j'ai envie de jouer.

L'ORGUEIL, *souriant et levant les épaules* : Bah ! bah ! bah !

LA SCIENCE : Si tu savais comme je suis malade, quels bourdonnements j'ai dans la tête et comme les yeux me cuisent à force d'avoir travaillé ! quels bourdonnements j'ai dans la tête.

Ô, Orgueil, ma mère, pourquoi me contrains-tu à ce métier d'esclave ? Tu me fais casser des pierres et courir après les feuilles, mes ongles sont noirs de toute la poussière que je remue, et je grelotte à la bise avec mes coudes percés. Quand parfois je sommeille un peu, tout à coup j'entends le sifflement de ton fouet. Je me réveille en sursaut, je prends ma tête dans mes mains, je continue mon ouvrage. La fatigue me brise, ma poitrine étouffe, je voudrais plus d'air. Oh ! laisse-moi donc un peu courir dans la campagne et me rouler sur l'herbe, laisse-moi sauter les fossés, laisse-moi regarder le grand ciel rose quand je vais sur les collines, laisse-moi tout un jour seulement rêver, bien à mon aise, assis sur le sable des rivages. Tu m'as promis que je serais heureux, que je trouverais quelque chose, mais je n'ai rien trouvé. Je cherche toujours, je cherche, je cherche, j'entasse, j'entasse, je lis. Pourquoi donc, ô mère, toutes ces plantes que

tu me fais cueillir, toutes ces étoiles dont il faut que j'apprenne les noms, toutes ces lignes que j'épelle, toutes ces coquilles que je ramasse ?

À chaque âge se perd ma mémoire ! Au sourire caché qui plisse le coin de ta lèvre je vois cependant que tu es fière de moi, mais moi, quelle est la joie que j'ai dans la vie ? Le vent qui souffle éteint mon flambeau, et je reste pleurant dans les ténèbres¹³⁴⁸.

L'enfant a énuméré, dans sa longue tirade, toutes les causes de son martyre : épuisé de fatigue, il souffre de la faim, de la soif, du froid. Le travail perpétuel qui le réduit à l'esclavage ne lui accorde aucun repos et le rend malade. C'est un enfant à qui l'orgueil, mauvaise mère, inflige des supplices au lieu de lui permettre de vivre l'éden de l'enfance : « courir dans la campagne », « rouler sur l'herbe », « sauter les fossés », « regarder le grand ciel rose » et « rêver ».

La Science, en éternelle enfance, va ensuite développer les différents domaines de connaissance où elle intervient, dans une tirade empreinte de lyrisme poétique et qui s'achève par une série de questions, lesquelles miment le questionnement enfantin sur la genèse de la vie et sur les raisons de la mort ou les causes de tout :

D'où vient la vie ? d'où vient la mort ? pourquoi marche-t-on ? pourquoi s'endort-on ? qu'est-ce qui donne les songes ? comment poussent les ongles et blanchissent les cheveux ? par quel travail, dans les valves nacrées et les chauds utérus, se forment en silence les perles et les hommes¹³⁴⁹?

Il était donc nécessaire et cohérent pour Flaubert d'associer l'idée de savoir à l'allégorie de l'enfant, puisqu'il y a toujours mille sujets d'interrogation chez l'enfant. Dans la suite du texte, l'enfant-science va rappeler aux allégories représentant les sept péchés capitaux comment il a obéi à leurs règles et comment il a servi les passions attachées à chacun des péchés, ce qui contribue à expliquer son martyre et sa grande lassitude. Alors, en chœur, les péchés lui demandent ce qu'il lui faut. Pour finir, c'est le diable qui s'adresse à l'enfant pour lui rappeler son statut d'enfant :

LE DIABLE : Si tu travailles comme il faut, tu auras un beau plumet de plumes de paon avec une trompette de fer-blanc et je te mènerai aux marionnettes, à la meilleure place, entends-tu ? sur la première banquette, petit, à côté des lampions, de manière à bien voir tous les bonshommes et les doigts du machiniste à travers la toile.

L'ORGUEIL, *lui essuyant les yeux avec le bas de sa robe* : Allons ! ne pleure plus, sois joyeux, ris donc ; tes chagrins se passeront, tu as eu de pires moments, tu étais si faible quand tu étais petit ! Si tu savais comme je t'ai soigné, bercé, caressé ! Tu es venu au monde respirant à peine, mais moi, avec une joie

¹³⁴⁸ *La Tentation de saint Antoine (1849), O.C.II, p.440-441.*

¹³⁴⁹ *La Tentation de saint Antoine (1849), O.C.II, p.441-442.*

suprême, de suite je t'ai porté à ma mamelle, c'est mon lait qui t'a nourri. Va, tu es bien mon fils, mon enfant, mes entrailles remuent quand tu me parles, j'aime à te voir, regarde-moi donc, car j'éprouve en me mirant dans tes yeux des félicités âcres qui me grattent le cœur¹³⁵⁰.

Les étonnantes tirades adressées à l'enfant pourraient aussi bien être celles d'un père et d'une mère, la règle étant que l'enfant obéisse à l'adulte et qu'il se soumette, autant que la science doit obéir à ses maîtres (les péchés et parmi eux, sa mère, l'orgueil). Quelle récompense pour l'obéissance aveugle de la science aux injonctions des péchés ? Le spectacle de marionnettes, divertissement on ne peut moins scientifique, mais éminemment lié au monde de l'enfance. Tout à coup, la science infantilisée par le diable qui lui promet une récompense recevrait-elle sa leçon de modestie ? En fait, le texte tend à ridiculiser la science : le diable et l'orgueil, couple de parents bourgeois lancés dans un duo consolateur mêlant chantage et promesse de cadeaux, réduisent la science à un rejeon que l'on pourrait affubler d'un plumet et d'une trompette : accessoires du petit musicien de troupe qui pourrait marcher en cadence aux côtés de l'enfant déguisé en artilleur... autre forme de torture.

Nous trouvons encore un indice très significatif du martyre que l'on peut infliger à l'enfant dans *La Tentation* : Flaubert met en scène Apollonius de Tyane et Damis, personnages qui évoquent devant Antoine la vie aux Indes et le grand roi Phaortes, son palais à Taxila, sa magnificence, ses richesses, sa garde de géants, et le jeu que pratiquent les seigneurs :

DAMIS : Les seigneurs de là-bas, tout en buvant, s'exercent à lancer des flèches, sous les pieds d'un enfant qui danse ou bien à couper la mèche des torches en jetant des poignards, d'un bout de la salle à l'autre. Mais je n'approuve pas ces amusements, il pourrait en résulter des malheurs¹³⁵¹.

Le jeu cruel et sadique auquel s'adonnent les seigneurs indiens consiste donc à forcer l'enfant à danser pour éviter d'avoir les pieds transpercés. La courte réplique de Damis nous fait voir une sorte de pratique traditionnelle par laquelle des bourreaux font souffrir un enfant en qui ils méprisent justement le statut du vivant, puisqu'ils ne veulent voir en lui qu'une mécanique grotesque dont les contorsions forcées amusent. Le rappel par Flaubert de ce jeu ancestral (que la vérité historique en soit attestée ou non) préfigure les exemples de martyre d'enfant que nous trouvons dans l'œuvre, et que nous pouvons mettre en lien avec tous les enfants souffrants que Flaubert rencontre au cours de ses voyages. Faire souffrir l'enfant au risque de le tuer est une conduite d'autodestruction : c'est l'acte symbolisant une mort sociale, une attraction du néant, un refus de l'avenir. En se livrant à ce jeu rituel qui oppose le groupe des puissants seigneurs

¹³⁵⁰ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.443-444.

¹³⁵¹ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.403.

du royaume de Phaortes à l'enfant victime seul et faible, les adultes pratiquent en définitive une forme de rituel sacrificatoire qui en annonce bien d'autres, et dans lequel s'enracine, au fond, le sacrifice des enfants de Carthage, à ceci près qu'à Taxila, l'enfant n'est nullement une offrande à une divinité à laquelle on voudrait plaire. S'il est offert, le danseur malgré lui ne l'est qu'au pur plaisir des « seigneurs-bourreaux-réceptaires ». En outre, faire souffrir un enfant consiste à donner à voir un numéro scénique et se conforter, par le spectacle de la torture, dans une toute-puissance morbide : jouer avec la mort en jouant avec la vie de celui qui est sans défense par définition. La destruction des pieds de l'enfant, et l'éventualité de sa mort même au cas où une flèche n'atteindrait pas le sol mais la chair, sont différées dans le temps puisque la victime, pour éviter d'être touchée, se met obligatoirement à exécuter des mouvements d'esquive, ce qui ressemble à l'épilepsie d'un corps désarticulé qui bouge de façon maladroit, comme un pantin ou une marionnette : aussi observe-t-on dans ce rituel la théâtralisation obscène du spectacle de l'impuissance et de la faiblesse. La réplique de Damis est suffisamment claire pour nous indiquer aussi que l'horreur du jeu des seigneurs s'inscrit dans un processus répété d'autodestruction sociale : la violence n'a pas de fonctionnalité, elle n'est pas, par exemple, défensive, elle s'exerce purement et gratuitement. Ici, le plaisir du bourreau est justement de faire souffrir l'enfant, le summum de ce plaisir pourrait consister à le faire souffrir en présence de sa mère¹³⁵², mère et enfant étant deux victimes d'autant plus victimes qu'elles ne sont coupables de rien. En règle générale, ce genre de tortionnaires agissent en niant l'humanité de l'enfant et en niant son « utilité » au monde.

L'enfance maltraitée chez Flaubert est décrite selon ces aspects : l'enfant est inutile au monde, c'est une bouche à nourrir, sa présence est absurde ; aussi fait-on de cet être parasite un martyr en lui attribuant une seule raison d'exister, celle de souffrir. Les bourreaux, tels des dieux du chaos qui s'entretuent ou qui dévorent leurs enfants, sont ceux qui inversent le cadre du monde : en définitive, ils font du monde un enfer triomphal et empêchent la stabilité et la pérennité de l'éden. À moins que le véritable ordre du monde, si l'on en croit la leçon d'Héraclite, soit celui de la guerre et du désordre. Berthe dans le paradis du jeu sur la meule de foin finira bien dans l'enfer de la filature, et peut-être qu'Emma pleure parce qu'elle imagine les souffrances futures de sa fille.

¹³⁵² Au sujet de la « psychologie » du bourreau d'enfant, voir par exemple Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg (dir.), *Le Livre noir. Textes et témoignages*, Solin/Actes Sud, 1995. Cet ouvrage, relation de témoignages sur « l'extermination scélérates des Juifs par les envahisseurs fascistes allemands dans les régions provisoirement occupées de l'URSS et dans les camps d'extermination en Pologne pendant la guerre de 1941-1945 », a été réalisé par Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, pour être envoyé, en 1945, au procureur soviétique du procès de Nuremberg, puis aux États-Unis où il a d'abord été publié.

Déshumanisés, les bourreaux monstrueux déshumanisent : c'est aussi bien Homais qui interdit à ses enfants de jouer avec la petite Berthe, prohibant tout contact entre les enfants, et donc toute potentialité d'aide. Ce sont encore les Carthaginois qui enveloppent les enfants qu'ils exterminent pour qu'ils ne ressemblent plus à des corps humains mais à des formes indistinctes que l'on jette aux flammes sans remords... Qu'il s'agisse de la réduction de l'enfant humilié à un automate, par la dislocation, la désarticulation des jambes lors de l'exploit sportif d'un ballet macabre, ou à un animal, ou à un esclave maltraité, ou à une forme, nous allons trouver chez Flaubert toute une gamme sur laquelle se déploie le jeu dissonant de la barbarie.

Un texte de jeunesse nous donne un autre exemple poignant d'enfance maltraitée. Dans *Un parfum à sentir ou les Baladins*, la maltraitance commence par la pauvreté et la misère, puis l'oppression d'un père indigne, Pedrillo, « l'Hercule du Nord », homme de foire qui soulève des poids et qui chasse Marguerite, la mère de ses enfants, sous prétexte qu'elle est laide. Les enfants souffrent de l'absence de leur mère mais le père défend que l'on prononce son nom :

– Ne t'avais-je pas défendu, Ernesto, de ne jamais parler de cette femme-là ? Elle m'ennuyait, elle est partie au diable, tant mieux ! Mais tais-toi, la première fois que tu m'échaufferas les oreilles avec son nom, je te battrai. Et l'homme sortit dans la rue après cette recommandation.

« Il est toujours comme ça, reprit l'enfant aussitôt que Pedrillo fut sorti, n'ouvrant la bouche que pour nous dire des choses dures qui font mal à l'âme. Oh, il est bien méchant ! Notre pauvre mère, au moins, elle nous aimait, celle-là !

– Oh ! maman ! n'est-ce pas, dit le plus jeune, il m'en ennuie bien. »

Et il se mit à pleurer.

« Comme il la battait, dit Auguste, parce qu'il disait qu'elle était laide ! Pauvre femme !

– Essuie donc tes larmes, voilà le monde qui entre, il faut sourire au contraire¹³⁵³. »

Le père, homme brutal et menaçant qui maltraite ses enfants, les prive de parole : interdiction leur est faite de parler de la mère, cette « femme-là » qu'il faut oublier, comme pour la tuer. Imposer le silence et l'oubli au sujet de la mère, torture psychologique ici, est une des multiples formes de violence exercée sur les enfants qu'aborde Flaubert dans ses textes. Ernesto et ses frères sont, par surcroît, privés de la possibilité d'exprimer leur tristesse et ils ravalent leurs larmes, puisque, étant acrobates dans un cirque, ils doivent sourire au public. Le sourire obligé qui masque les larmes s'inscrit dans le vaste programme du dieu Yuk, « délégué par l'Infini pour tourner l'être en dérision¹³⁵⁴ » et manifester, comme toujours, la dualité tragique du grotesque de l'existence : cette loi commande de sourire en apparence, alors que l'âme est

¹³⁵³ *Un parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p. 83.

¹³⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *L'idiote de la Famille*, Tome II, p.1266.

dévastée par le chagrin. Masquer, cacher, jouer la comédie sur le théâtre du monde sont les rôles assignés aux petits baladins ; à l'instar de ce que sera Gwynplaine¹³⁵⁵ défiguré par sa mutilation, les enfants arborent un visage heureux sans éprouver la moindre joie ; « voilà le monde qui entre » dit Ernesto à son jeune frère, et, comme le dieu du grotesque sadique et barbare l'aurait ordonné, il s'agit de décontextualiser le sentiment : alors que la tragédie du réel cause la souffrance la plus amère, il faut afficher un sourire forcé d'autant plus absurde que l'émotion qui doit normalement le générer est spontanée par essence.

Dans cette œuvre de jeunesse où les enfants forains, enfants esclaves maltraités par un mauvais père, sorte d'Hercule sans héroïsme, violent et inaccessible à la tendresse, Flaubert peint le monde tel qu'il le voit : un monde de saltimbanques aux corps pathétiques, monde tragique où l'enfance, privée d'amour, ne peut se vivre dans l'innocence du jeu et de la liberté.

Un autre passage montre l'exemple de tortures tant physiques que psychologiques subies par les petits saltimbanques, lors d'un numéro de funambulisme présenté au public :

D'abord le plus jeune des enfants monta d'un pas assez lesté l'escalier qui conduisait à la corde. Ses premiers pas furent incertains, mais bientôt il fut encouragé par la phrase banale de Pedrillo qui, suivant des yeux ses moindres gestes, lui répétait à chaque instant :

« Courage, monsieur, courage ! Bien ! très bien ! Vous aurez du sucre ce soir. »

Il descendit. (descente) [*sic*]

Son autre frère monta après lui, et se hasarda à faire quelques sauts, il tomba à terre ; Pedrillo le releva avec un regard furieux. Il alla se cacher en pleurant.

Le tour était à Ernesto.

Il tremblait de tous ses membres, et sa crainte augmenta lorsqu'il vit son père prendre une petite baguette de bois blanc qui jusqu'alors était restée sur le sol.

Les spectateurs l'entouraient, il était sur la corde, et le regard de Pedrillo pesait sur lui.

Il fallait avancer.

Pauvre enfant ! comme son regard était timide et suivait scrupuleusement les contours de la baguette qui restait à bout portant devant ses yeux, comme le fond du gouffre lorsqu'on est penché sur le bord d'un précipice.

De son côté la baguette suivait chaque mouvement du danseur, l'encourageait en s'abaissant avec grâce, le menaçait en s'agitant avec fureur, lui indiquait la danse en marquant la mesure sur la corde. En un mot c'était son ange gardien, sa sauvegarde, ou plutôt le glaive de Damoclès pendu sur sa tête par l'idée d'un faux pas.

¹³⁵⁵ Voir le roman de Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1869.

Depuis quelque temps le visage d'Ernesto se contractait convulsivement, l'on entendait quelque chose qui sifflait dans l'air, et les yeux du danseur aussitôt s'emplissaient des grosses larmes qu'il avait peine à dévorer.

Cependant il descendit bientôt, il y avait du sang sur la corde¹³⁵⁶.

Plus loin, le frère d'Ernesto, Gaeofa, celui qui a réussi sa danse sur la corde et auquel on avait promis le sucre, et qui en demande légitimement, s'en voit privé :

En ce moment-là, le vent, redoublant de violence, faisait craquer la cabane.

« Du sucre, mais pourtant tu m'en avais promis ?

– Tais-toi ! te dis-je.

– Oh ! papa, je t'en prie ! »

Il le repoussa fortement, et le pauvre enfant s'en alla coucher en pleurant¹³⁵⁷.

Nous le voyons : Flaubert, alors âgé de quinze ans quand il peint toutes ces peines de l'enfance, énumère les principes d'une éducation violente fondée sur le mensonge et les coups – le père promet du sucre mais l'enfant en est privé, la baguette menace et frappe au point de faire saigner les pieds de l'enfant – dans la tyrannie de la pauvreté morale et matérielle ; les enfants sont les premières victimes de la misère de l'univers forain. À cet égard, nous ne pouvons nier qu'il existe chez le jeune écrivain une forme d'engagement compatissant pour l'enfance malheureuse, le ton du « garçon » changeant, et ne riant plus face à un grotesque plutôt triste, et la splendeur des costumes des baladins pourrait très bien agir comme une exacerbation de la misère. Aussi, c'est la voix de l'auteur que nous entendons dans ce commentaire personnel :

Pour moi, rien ne m'attriste tant que la misère cachée sous les haillons de la richesse, que le galon d'un laquais autour des cheveux nus de la pauvreté, qu'un chant qui couvre des sanglots, qu'une larme sous une goutte de miel. Aussi je plains d'un amour bien sincère les baladins et les filles de joie.

Mais si vous aviez rencontré Marguerite avec ses deux enfants, Marguerite jouant du violon et ses enfants sautant sur le tapis, si vous aviez vu l'indifférence de cette foule curieuse et barbare qui s'avancait avec son regard stupide et ironique, votre cœur eût saigné devant cet excès d'égoïsme parvenu à son plus beau degré de logique.

¹³⁵⁶ *Un parfum à sentir ou les Baladins, ODJ*, p.83-84.

¹³⁵⁷ *Ibidem*, p.86-87.

C'est vrai ! La société a bien d'autres chose à faire que de regarder une baladine et ses marmots ! L'État s'occupe fort peu si elle a du pain ; d'abord il n'a point d'argent à lui donner, ne faut-il pas qu'il paye les quatre-vingt-six bourreaux¹³⁵⁸ ?

D'autres passages dans la nouvelle et dans la correspondance attestent que l'auteur est loin d'être indifférent à la misère sociale et à la souffrance des enfants pauvres. Flaubert exploite (comme souvent dans son œuvre) le motif du regard à travers la vitre qui sépare pauvres et riches. Dans la rue, Marguerite et ses deux enfants meurent de faim devant la vitrine d'un pâtissier :

Lorsqu'elle s'arrêta aux vitres, elle vit dans l'intérieur une mère de famille avec deux enfants qui étaient à peu près de l'âge d'Ernesto et de Gaeofa. Tous les deux c'étaient de gentils garçons à la chevelure blonde, au teint frais et rosé ; leurs habits étaient propres et bien faits et leur linge, dépassant à travers leur cravate de satin, était blanc comme le sucre qui couvrait leurs gâteaux¹³⁵⁹.

Beauté, propreté et santé sont les qualités observables des enfants riches, qui apparaissent ici, par la relation d'analogie entre leur cravate de satin et le sucre, comme des images édulcorées. La suite de la nouvelle nous apprend que les restes de gâteaux sont donnés par les enfants rassasiés à leur épagneul, manière de partage dont le caractère insoutenable fait naître la colère de Marguerite affamée : elle et ses enfants valent moins qu'un chien.

Nous pourrions également relever le sort des enfants oubliés par leurs mères, les femmes séduites par le grand Montanus prédicateur dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849. Sur la route, comme elles reviennent de Tarse, les mères délaissent leurs enfants pour suivre Montanus:

Les esclaves s'approchèrent en disant : « Voici la nuit, nos bêtes n'ont rien mangé, il faudrait partir » ; puis ce furent les femmes qui dirent à leur tour : « Nous ne pouvons pas rester là, nous avons peur des voleurs » ; puis ce furent les enfants qui crièrent : Nous avons faim ! nous avons froid ! » [...] les enfants pleuraient toujours¹³⁶⁰ [...].

Dans d'autres textes, et notamment les récits de voyage, Flaubert livre ses réflexions sur la pauvreté et s'insurge contre le travail, autre forme de torture que l'on inflige aux enfants. Durant l'excursion en direction des Pyrénées et de la Corse, il séjourne à Bordeaux et là, il a occasion de visiter la manufacture de porcelaine et poterie anglaise établie par David Johnston. Il s'y

¹³⁵⁸ *Un parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p.88-89. (On comptait un bourreau pour chaque département au XIX^e siècle.)

¹³⁵⁹ *Ibidem.*, p.91.

¹³⁶⁰ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.389. Dans *La Tentation de Saint Antoine* de 1856, Flaubert ne conserve que la plainte : « Nous avons faim ». Voir O.C.III, p.45.

ennuie, prend conscience de la condition ouvrière, et désapprouve avec force toute forme d'esclavage imposé à l'enfance :

Je sens au rebours des autres, est-ce ma faute ? mais je n'aime point à voir travailler et suer la pauvre humanité ; j'aime autant la voir dormir. Voilà un sentiment qu'un philanthrope ne comprendrait guère, j'imagine, mais ce n'est jamais sans être froissé que je vois piteusement entassés des enfants et des jeunes filles sous des vitres et dans une atmosphère lourde, tandis qu'à côté, derrière la muraille, s'étend la campagne, l'herbe verte, la forêt ombreuse, le lac si frais, le champ de vignes tout doré¹³⁶¹.

Pour Flaubert, nous le comprenons bien, il ne saurait être question de cloîtrer les enfants pour les obliger à travailler dans les ateliers, et l'écrivain rappelle quel devrait être le « territoire » de prédilection de l'enfance : la campagne idyllique, avec son herbe verte, ses vignes, ses lacs et ses forêts. Le ton de la critique gagne la suite du texte, et Flaubert dénonce avec virulence le sort réservé aux enfants ouvriers, le travail des enfants étant contre-nature¹³⁶² :

Quand nous entrons dans les ateliers, on levait la tête pour voir les étrangers, quelques-uns la détournaient avec mépris vers M. Alexandre¹³⁶³, les autres continuaient silencieusement ; on n'entendait que le bruit de la meule qui tournait et celui de l'argile clapotée dans l'eau. Est-ce que cela n'est pas triste que de voir ce travail morne et silencieux, cette machine composée d'hommes aller sans bruit, tant d'intelligences travailler sous le même niveau ? Il y a de beaux enfants du Midi, aux yeux noirs, au sourcil arqué, au teint cuivré et qui se courbent et qui pétrissent la terre glaise. Autant valaient des coups de lance et même la famine dans les camps ; mais de l'air au moins, du soleil, de l'action et des coups d'épée en rase campagne, quelque chose qui anoblisse et qui grandisse ! Je sais bien qu'il y a quelque chose d'étroit à tout considérer ainsi sous un petit point de vue sentimental et étriqué, que c'est fausser l'histoire et nier le mouvement que de lapider le présent par le passé, les modernes par les anciens ; j'en demande pardon et je trouve cela assez bête, mais que voulez-vous ? C'est l'image d'un garçon de quatorze ans environ, dont les cheveux ras, la tête osseuse et le regard singulièrement triste et élevé, mis en parallèle avec le bambin puant de vanité, faisant le maître et les tutoyant tous ; pauvre enfant qui est peut-être né de la plus pure argile, poète destiné à contenir l'ambrosie des suaves pensées, vase d'élection dont on souille la forme et qu'on fait commun, usuel, utile, propre à faire boire les pourceaux. Rien n'y manque pour l'abrutissement, pas même une école. Vous croyez que le soir, quand le bras est fatigué, l'oreille assourdie, ils peuvent s'étendre sur l'herbe, regarder la lune, courir les champs par bandes joyeuses pour manger les raisins mûrs, aimer sous les arbres ? Fi donc ! et la morale ? Les mains lavées, ils montent un

¹³⁶¹ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.655-656.

¹³⁶² On songe inévitablement à « Melancholia » que Victor Hugo intègre dans le recueil des *Contemplations* publié en 1856 : « Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?/Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrît ?/Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?/Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules;/Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement/Dans la même prison le même mouvement. » Victor Hugo, « Melancholia », « Les Luites et les Rêves », *Les Contemplations*, Livre troisième, *Œuvres Poétiques*, tome II, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p.571-572.

¹³⁶³ Le « petit homme rempli de suffisance » qui fait visiter la fabrique à Flaubert.

étage, du mortier matériel ils passent au gâchis spirituel ; on leur montre à lire, à écrire ; on leur enseigne l'histoire, la géographie, les quatre règles [...] ¹³⁶⁴.

Ailleurs, ce sont des enfants malheureux qu'il rencontre en voyage en Grèce et qu'il évoque, toujours avec un regard compatissant ; une petite fille qu'un chien veut mordre, une autre qui peine à soulever une volaille :

Dans la forêt nous rencontrons un homme avec une petite fille que l'affreux chien du gendarme veut mordre ¹³⁶⁵.

François achète un dindon qu'a peine à soulever la petite fille qui le va chercher ¹³⁶⁶.

Mais c'est aussi une terrible scène de violence à laquelle assiste Flaubert lors du voyage en Orient, et qu'il rapporte dans une lettre adressée à sa mère, de Beyrouth, le 26 juillet 1850. Visiblement bouleversé, Flaubert écrit :

Nous avons avec nous, comme devant être nos compagnons de captivité ¹³⁶⁷, deux moines franciscains, dont l'un s'en va à Ispahan et l'autre à Jérusalem, un capitaine maltais, deux ou trois marchands chrétiens de Syrie établis à Alexandrie, dont l'un possédait une pauvre petite négresse d'environ 10 à 12 ans. Quand nous sommes arrivés sur le vapeur, nous l'avons vue blottie dans un coin qui pleurait à chaudes larmes. – Elle avait l'air si misérable et si triste que les marins en étaient apitoyés. Joseph, qui connaissait son propriétaire, m'a dit : « Il est de si grandes canailles, ces chrétiens de Syrie ! bien pis que les Turcs. Il est de mauvaises gens tout à fait ; durs, savez-vous bien ? brutaux comme des mulets. » Hier nous l'avons vue comme ses maîtres lui faisaient prendre un bain de mer. Son pauvre petit corps noir était là tout nu sur la plage, les pieds dans l'eau, en plein soleil, avec sa tête noire frisée et un grand anneau d'argent passé à son cou. Ils l'ont savonnée avec du sable, et d'une si rude façon que la peau lui saignait. Après quoi on l'a entrée dans l'eau et rincée comme un caniche. Alors j'ai pensé aux jeunes personnes d'Europe qui sortent dans la rue avec leurs mères, ont des maîtres, jouent du piano, lisent des romans, les pieds dans leurs pantoufles brodées ¹³⁶⁸...

Et dans ses notes de voyage, Flaubert accorde quelques mots encore à la petite fille :

À bord, petite négresse qui appartient à des marchands chrétiens de Syrie ; elle pleurait en abondance et est restée presque tout le temps couchée sur le flanc, au soleil, à côté de la cheminée ¹³⁶⁹.

¹³⁶⁴ *Pyrénées-Corse, ODJ*, p.656-657. Notons que ce plaidoyer pour l'enfance ou réquisitoire contre le travail des enfants est dans l'air du temps, et Flaubert se tient au courant de l'évolution des lois visant à protéger les enfants et à améliorer leurs conditions dans les manufactures, les mines, les usines, comme en atteste une lettre à Louis Bouilhet, dans laquelle Flaubert mentionne : « Hier, séance publique de l'Académie : réception de M. Jolibois, avocat général, lequel a pris pour texte : “ De la loi sur le travail des enfants dans les manufactures ” ». (*Corr.II*, p.566.)

¹³⁶⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.931.

¹³⁶⁶ *Ibidem*.

¹³⁶⁷ Sur le bateau qui le mène à Beyrouth.

¹³⁶⁸ *Corr.I*, p.656-657.

¹³⁶⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.740.

La lettre et les notes témoignent indiscutablement de l'empathie de Flaubert, pris de pitié pour l'enfant qui subit un traitement dont l'atrocité et la violence le révoltent. La comparaison qu'il fait entre la petite esclave victime du sadisme de ses maîtres et les enfants de la bourgeoisie occidentale révèle une conscience politique réflexive sur les inégalités entre les enfants du monde, et l'histoire nous apprend que le problème reste actuel. Nous ne pouvons douter que les supplices endurés par la petite fille soient insoutenables pour Flaubert compatissant ; ils sont rapportés de façon telle que le lecteur est conduit à partager l'émotion de l'auteur, lequel prend parti pour la fillette martyre contre ses bourreaux. En effet, l'hypersensibilité de Flaubert réagit à la douleur de l'enfant dont la peau est frottée de sable au point de saigner, et qui se réfugie dans la prostration sur le bateau. L'image du chien (le caniche qui sert de comparateur et qui animalise l'enfant) est d'autant plus impressionnante qu'elle entre en balance avec les pensées qui arrivent à la conscience de Flaubert et qu'il restitue : s'imposent les images des enfants riches d'Europe, ceux qui ont la chance d'être protégés par leur mère et qui bénéficient d'une éducation bourgeoise. Flaubert note que ceux-là ont « les pieds dans leurs pantoufles brodées » : singulier symbole de confort, de chaleur et de luxe, qui contraste violemment avec les pieds nus et meurtris des pauvres. Comme souvent chez Flaubert, l'objet, et ici la pantoufle brodée, accessoire signifiant qui dit tout par la seule vigueur de sa force évocatoire, représente les conséquences disparates du hasard de la naissance et, en creux, le scandale de la condition des enfants pauvres.

C'est aussi le martyre des Saints Innocents à Jérusalem, dans le couvent des Arméniens, qui attire l'attention de Flaubert. Si l'auteur juge que les peintures d'ensemble sont mauvaises, la scène du martyre a son indulgence, voire suscite son admiration :

Du côté de la porte, un Martyr des Innocents où au moins il y a quelques intentions : un petit enfant au premier plan qui meurt en vomissant¹³⁷⁰.

Que nous dit Flaubert à chaque fois ? Une évidence : l'enfance n'est pas épargnée par le malheur, la tristesse, la maladie, la mort... Il y a toujours quelque part au monde un enfant qui souffre, qui pleure, qui meurt.

Au plus fort du « comique d'idées » et même si l'ombre du dieu Yuk passe pour forcer à rire de tout, il existe un lieu où des larmes sont versées ; par exemple, quand Bouvard et Pécuchet tentent grotesquement une séance d'hypnose sur des dindes en commençant l'expérience sur un dindon, un enfant pleure :

¹³⁷⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.756.

Avec du blanc d'Espagne, ils tracèrent une ligne au milieu du pressoir, lièrent les pattes d'un dindon, puis l'étendirent à plat ventre, le bec posé sur la raie. La bête ferma les yeux, et bientôt sembla morte. Il en fut de même des autres. Bouvard les repassait vivement à Pécuchet, qui les rangeait de côté dès qu'elles étaient engourdies. Les gens de la ferme témoignèrent des inquiétudes. La maîtresse cria, une petite fille pleurait¹³⁷¹.

À l'exemple de ces enfants que « la société » malmène, et pour clore ce chapitre, nous ajouterons l'exemple des enfants de l'instituteur Petit, toujours dans *Bouvard et Pécuchet*. Le sort des enfants pauvres modifie l'orientation que pourrait prendre le destin du maître d'école de Chavignolles. En effet, c'est pour assurer un avenir à ses enfants en mauvaise santé que l'instituteur renonce à ses convictions politiques. Comme il ne cache pas ses idées républicaines et qu'il condamne le fait que l'arbre de la liberté offert par Bouvard à Chavignolles ait été abattu, il reçoit la visite des deux amis :

Le jour tombait. Les gamins venaient de partir, et le maître d'école en bouts de manche, balayait la cour. Sa femme coiffée d'un madras allaitait un enfant. Une petite fille se cacha derrière sa jupe ; un mioche hideux jouait par terre, à ses pieds ; l'eau du savonnage qu'elle faisait dans la cuisine coulait au bas de la maison.

« Vous voyez, dit l'instituteur, comme le gouvernement nous traite ! » Et tout de suite, il s'en prit à l'infâme capital¹³⁷².

Le spectacle misérable et misérabiliste rappelle la description de l'univers de la mère Rolet dans *Madame Bovary*. Comme la nourrice, la femme de l'instituteur allaite un nourrisson, est accompagnée par un autre enfant : le « marmot chétif » est remplacé ici par un « mioche hideux », et l'eau sale coule aux abords des deux maisons. Si, chez la mère Rolet, le troisième enfant est la petite Berthe Bovary au berceau, chez l'instituteur, c'est une petite fille effrayée qui se cache. Le tout est présenté par l'instituteur comme la preuve que le gouvernement traite fort mal ses maîtres d'école et indirectement, les enfants de ces derniers. Mais la misère des enfants va servir d'argument à l'abbé Jeufroy, le curé de Chavignolles, qui engage une action auprès de l'instituteur, dans le but de faire valoir les intérêts de la religion. La suite du récit nous apprend que l'abbé invite l'instituteur à communier aux fêtes de Pâques, ce que le mécréant refuse catégoriquement :

« – Ah c'est trop fort ! moi ! moi ! me soumettre à de pareilles bêtises ! »

Devant ce blasphème le curé pâlit. Ses prunelles fulguraient. Sa mâchoire tremblait. « Taisez-vous, malheureux ! taisez-vous !

Et c'est sa femme qui soigne les linges de l'église !

¹³⁷¹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.524.

¹³⁷² *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.486.

- Eh bien ? quoi ? Qu’a-t-elle fait ?
- Elle manque toujours la messe ! – Comme vous d’ailleurs !
- Eh ! on ne renvoie pas un maître d’école, pour ça !
- On peut le déplacer ! »

Le prêtre ne parla plus. Il était au fond de la pièce, dans l’ombre. Petit, la tête sur la poitrine, songeait. Ils arriveraient à l’autre bout de la France, leur dernier sou mangé par le voyage, – et ils retrouveraient là-bas sous des noms différents le même curé, le même recteur, le même préfet ! – tous, jusqu’au ministre, étaient comme les anneaux de sa chaîne accablante ! il avait reçu déjà un avertissement, d’autres viendraient. Ensuite ? – et dans une sorte d’hallucination, il se vit marchant sur une grande route, un sac au dos, ceux qu’il aimait près de lui, la main tendue vers une chaise de poste !

À ce moment-là, sa femme dans la cuisine fut prise d’une quinte de toux, le nouveau-né se mit à vagir – et le marmot pleurait.

« Pauvres enfants ! » dit le prêtre, d’une voix douce.

Le père alors éclata en sanglots. « – Oui ! oui ! tout ce qu’on voudra !

– J’y compte », reprit le curé ; – et ayant fait la révérence : « Messieurs, bien le bonsoir ¹³⁷³ ! »

Si le prêtre plaint hypocritement les pauvres enfants de l’instituteur Petit, c’est un moyen pour lui d’influencer le maître d’école, d’exercer sur le faible un certain pouvoir, chantage que lui permet la loi d’ailleurs¹³⁷⁴, cette loi qui déroule ses tentacules dans les lieux institutionnels que sont les écoles et les collèges.

3.4.2. Le collège.

Le chapitre sur les souffrances d’enfants serait incomplet si nous passions sous silence l’épouvantable vie au collège¹³⁷⁵, car il semble bien que les institutions créées pour l’enfant soient nocives, maltraitantes, et Flaubert ne se prive pas de les critiquer tant ces lieux sont porteurs de malheur. La vie au collège est, dans l’œuvre, dénoncée plusieurs fois comme une période très dure à vivre¹³⁷⁶. Dans *La Dernière Heure*, aussi bien que dans *Les Mémoires d’un*

¹³⁷³ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.487-488.

¹³⁷⁴ Flaubert rappelle, dans une lettre qu’il adresse à son ami Edmond Laporte, que « [l]a surveillance des instituteurs par les curés est dans la loi Parieu Falloux, 15 juin 1850. » (*Corr.V*, p.417.)

¹³⁷⁵ Nous n’évoquerons pas l’entrée au collège de Charles Bovary, puisque ce personnage a déjà une quinzaine d’années quand il apparaît pour la première fois aux yeux de ses camarades, lesquels ne manquent pas de harceler ce « pauvre diable ». (Voir *Madame Bovary*, O.C.III, p.153.)

¹³⁷⁶ Le Collège royal de Rouen a en effet été fort critiqué par « l’élève Gustave Flaubert qui n’a point ménagé ses anathèmes au vieil établissement, devenu pour lui une géhenne de laideur et de bêtise à laquelle il se sentait parfaitement étranger » écrit Pierre Labracherie, archiviste aux Archives Nationales de France et membre de la Société des Amis de Flaubert, dans un article intitulé « L’élève Flaubert (Gustave) au Collège royal de Rouen »,

Fou ou dans *Novembre*, Flaubert nous fait voir et comprendre la souffrance du collégien. Dans *Les Mémoires d'un fou*, précisément, bêtise et méchanceté s'observent quand les enfants sont en groupe ou en collectivité : aussi ces travers de caractère sont-ils ceux des élèves de collège. Flaubert, par le truchement du narrateur qui raconte ses souvenirs, se lance dans une diatribe pour expliquer sa répugnance sociale face aux petits lyncheurs en puissance :

Je fus au collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes – cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société – celle des hommes. – Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme, quoi qu'on ait dit sur le désintéressement et la fidélité de la jeunesse. Jeunesse – âge de folie et de rêves, de poésie et de bêtise, synonymes dans la bouche des gens qui jugent le monde *sainement*. J'y fus froissé dans tous mes goûts – dans la classe pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvagerie solitaire.

Dès lors, j'étais un fou.

J'y vécus donc seul et ennuyé, tracassé par mes maîtres et raillé par mes camarades. J'avais l'humeur railleuse et indépendante, et ma mordante et cynique ironie n'épargnait pas plus le caprice d'un seul que le despotisme de tous.

Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un poète et d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant. Les imbéciles, eux rire de moi ! eux si faibles, si communs, au cerveau si étroit – moi dont l'esprit se noyait sur les limites de la création, qui étais perdu dans tous les mondes de la poésie, qui me sentais plus grand qu'eux tous, qui recevais des jouissances infinies et qui avais des extases célestes devant toutes les révélations intimes de mon âme.

Moi qui me sentais grand comme le monde et qu'une seule de mes pensées si elle eût été de feu comme la foudre eût pu réduire en poussière. Pauvre fou ¹³⁷⁷ !

La synthèse est signifiante : être au collège, c'est subir la cruauté des élèves (les imbéciles au cerveau étroit) et des maîtres (les despotes), leurs railleries, leurs injustices, c'est faire la différence entre soi et le commun des mortels, et d'une certaine façon, s'exclure volontairement du groupe que l'on déteste et que l'on regarde avec cynisme. Mais la solitude de l'exclusion peut devenir insupportable :

Oh ! la triste et maussade époque ! je me vois encore errant seul dans les longs corridors blanchis de mon collège, à regarder, à regarder les hiboux et les corneilles s'envoler des combles de la chapelle ; ou bien,

et publié en 1957 dans le bulletin N°10 des *Amis de Flaubert*, p.2. Il est à noter que les Cahiers Flaubert Maupassant ont publié un hors-série intitulé « Flaubert au Collège royal de Rouen », sous la direction de Joëlle Robert, qui fait le point sur la recherche consacrée à l'élève Flaubert. (Cahiers Flaubert Maupassant, n°41, hors-série n°1, Rouen, janvier 2023.

¹³⁷⁷ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.472-473.

couché dans ces mornes dortoirs éclairés par la lampe dont l'huile se gelait dans les nuits, j'écoutais longtemps le vent qui soufflait lugubrement dans les longs appartements vides, qui sifflait dans les serrures en faisant trembler les vitres dans leurs châssis, j'entendais les pas de l'homme de ronde qui marchait lentement avec sa lanterne et quand il venait près de moi je faisais semblant d'être endormi, et je m'endormais en effet, moitié dans les rêves, moitié dans les pleurs¹³⁷⁸.

Et plus loin :

Le collègue m'était antipathique. Ce serait une curieuse étude que ce profond dégoût des âmes nobles et élevées manifesté de suite par le contact et le froissement des hommes. Je n'ai jamais aimé une vie réglée, des heures fixes, une existence d'horloge où il faut que la pensée s'arrête avec la cloche, où tout est monté d'avance pour des siècles et des générations. Cette régularité sans doute peut convenir au plus grand nombre, mais pour le pauvre enfant qui se nourrit de poésie, de rêves et de chimères, qui pense à l'amour et à toutes les balivernes, c'est l'éveiller sans cesse de ce songe sublime, c'est ne pas lui laisser un moment de repos, c'est l'étouffer en le ramenant dans notre atmosphère de matérialisme et de bon sens dont il a horreur et dégoût¹³⁷⁹.

Au sujet de la vie carcérale du collègue, si nous voulons l'imaginer dans sa réalité sordide et son austérité, nous pouvons recourir à bon nombre de témoignages d'écrivains¹³⁸⁰, mais un texte intéressant signé par François Bouquet (1815-1902), contemporain de Flaubert, témoigne très précisément du collège de Rouen, où le jeune Gustave entre en octobre 1831, à l'âge de dix ans donc. François Bouquet nomme certains professeurs que Gustave a connus, tels que Adolphe Chéruel, le professeur d'histoire, Félix-Archimède Pouchet, le professeur de Sciences Naturelles, et même si Bouquet ne se livre pas à une attaque en règle contre le collège, il décrit malgré tout la tristesse, la sévérité et l'inconfort des lieux. On retiendra par exemple l'inscription sur l'horloge du collège, où tout était « terne, délabré, le cadran, les aiguilles, le chiffre des heures, et les lettres du vers latin, peintes sur son pourtour : *HIC LABOR HIC REQUIES MUSARUM PENDET AB HORIS*¹³⁸¹ » (Ici le travail, ici le repos des Muses est sous la dépendance des Heures). Gustave, pensionnaire d'octobre 1831 à octobre 1838, connaîtra donc le règlement des heures sonnées par la cloche et le « roulement de tapin », le tapin étant la personne chargée de battre le tambour pour chaque tâche des collégiens. De même, Bouquet nous dit que « l'aspect des classes avait quelque chose de glacial¹³⁸² », et qu'il fallait se mettre à genoux

¹³⁷⁸ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.474-475.

¹³⁷⁹ *Les Mémoires d'un fou*, ODJ, p.476-477.

¹³⁸⁰ Citons les exemples célèbres que sont Chateaubriand avec les *Mémoires d'Outre-Tombe* (1849) et Balzac avec *Louis Lambert* (1832).

¹³⁸¹ François Bouquet, *Souvenirs du Collège de Rouen par un élève de pension, 1829-1835*, Nouvelle édition revue et augmentée, Imprimerie Cagniard, 1895, p.7.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9920610>

¹³⁸² *Ibidem*, p.12.

pour la prière, et que durant le terrible hiver 1829-1830, « l'encre, gelée dans [les] encriers de corne, ne permettait pas toujours de prendre le texte des devoirs dictés, et même, pendant toute une semaine, la rigueur du froid devint telle que les cours du collège furent suspendus, dans l'impossibilité où l'administration se trouva de pouvoir chauffer suffisamment les salles¹³⁸³. »

Quant à la discipline stricte de l'institution, Bouquet nous apprend, par exemple, qu'un sous-censeur était « chargé de conduire devant le proviseur les élèves expulsés de la classe, et de les mettre en prison, dans les cas graves, car il existait alors, au collège de Rouen, deux ou trois prisons authentiques¹³⁸⁴. » La prison est, du reste, évoquée dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, au chapitre VIII, dans la lettre que Jules, le jeune homme resté en province, envoie à son ami d'enfance Henry, parti étudier à Paris. Dans cette lettre, Jules évoque des souvenirs d'enfance et se souvient du collège, passant devant :

En m'en retournant j'ai passé par la rue aux Orties qui donne sur la cour du collège ; je me suis avancé par-dessus le mur et j'ai regardé dans la cour ; j'ai vu les marronniers sous lesquels nous jouions et ce grand peuplier qui frissonnait aux vitres de notre étude, et qui le matin en été, quand nous arrivions encore tout endormis, était couvert d'oiseaux¹³⁸⁵ gazouillants qu'il balançait sur sa tête. – J'y suis resté longtemps. – Je me suis revu là, le premier jour, entrant, inconnu au milieu de vous, et toi qui es venu le premier et qui m'as parlé. Et puis tout le reste s'est déroulé lentement dans mon souvenir : et les cris quand on entre en récréation – et le bruit de nos balles contre le grillage des fenêtres – et l'air chaud, humide et étouffé des classes, etc., etc.

Il y avait une fenêtre sur laquelle le soleil couchant jetait tout son feu – on eût dit de l'or enflammé. – J'ai été longtemps à me rappeler quelle fenêtre c'était : c'était celle de la prison, je l'ai reconnue ensuite à la couleur de la pierre blanchie par les rayures de nos noms que nous écrivions avec nos couteaux¹³⁸⁶.

Témoigne aussi de l'horreur du collège cette lettre que Flaubert adresse à Ernest Chevalier le 11 octobre 1838, et où il précise que, devenu externe libre, il est impatient de sortir de « cette sacré nom de Dieu de pétaudière de merde de collège¹³⁸⁷ » où il est « tiraillé » et « embêté ». Salles de classes rudimentaires, défaut d'hygiène (rats et punaises dans les dortoirs), carences de tous ordres, inconfort total, absence de chauffage, éclairage insuffisant ou inexistant, nourriture repoussante, discipline militaire, (obéissance au signal des roulements de tambours pour tous les gestes du lever au coucher, obligation de marcher en rang), pensums (les fameux « mille vers » latins), retenues de sorties, expulsions, moqueries des professeurs et

¹³⁸³ *Ibidem*, p.13.

¹³⁸⁴ *Ibidem*, p.33.

¹³⁸⁵ Voir, dans la deuxième partie de ce travail, ce que nous disons de *La Voie des Oiseaux* sur « Les grimpeurs ».

¹³⁸⁶ *L'Éducation sentimentale* de 1845, ODJ, p.863.

¹³⁸⁷ *Corr.I*, p.29.

des élèves : on comprend aisément pourquoi Flaubert a détesté le collègue qui l'a durablement marqué, même si la correspondance de l'époque du collège atteste que le jeune Gustave, enclin au sens du grotesque démocratéen, y était prêt à rire des contraintes atroces de l'ordre scolaire. Ce n'est pas un hasard si *Madame Bovary*, premier grand roman de l'écrivain, commence par la scène d'humiliation dont est victime le jeune Charles au milieu des collégiens railleurs¹³⁸⁸.

Par ailleurs, les cas d'élèves battus par les maîtres ne sont pas rares, mais il est vrai que le rang social duquel on est issu peut garantir quelque protection. Dans *L'Éducation sentimentale*, Sénécal, personnage au cœur sec et méchant, capable de justifier les pires tyrannies au nom de son socialisme borné et de sa haine des riches, perd pour cette raison sa place de répétiteur de mathématiques :

Il venait d'être chassé de sa pension, pour avoir battu un fils d'aristocrate¹³⁸⁹.

Mais bien pire que la vie au collège est celle dans le système pénitentiaire, et notamment dans la colonie de Rouen, fortement dénoncée par Flaubert, dans une lettre qu'il adresse à Ernest Chevalier le 9 avril 1842 :

Bienfaits des philanthropes et moralisateurs : deux jeunes garçons sont morts à Rouen, dans la maison pénitentiaire, par suite d'une punition assez gaillarde qui consistait à les faire tenir debout plusieurs jours de suite dans une boîte à horloge (peut-être pour leur apprendre combien le temps était précieux) ; leur faute était d'avoir ri pendant la leçon, leur faute d'avoir ri ! de plus, ils sont confiés à des gredins qui les enculent.

Adieu, étudie bien, médite la moralité humaine et la justice des Codes et gagne de l'appétit en prenant de l'absinthe¹³⁹⁰.

Terrible humour noir de Flaubert, qui tourne en dérision l'enfermement dans l'horloge par une feinte ironique et cynique ! C'est le député Arthus-Barthélémy Vingtrinier¹³⁹¹ (1796-1872), médecin des prisons à Rouen, qui a contribué, par ses mémoires, à supprimer ce genre de

¹³⁸⁸ Si à aucun moment dans ses souvenirs François Bouquet n'évoque la coutume du lancer de casquettes, il n'en donne pas moins des exemples de raillerie cruelle : il raconte ainsi que les laitières avaient l'habitude de passer dans la rue, sous les fenêtres du collège, et qu'elles faisaient porter leurs brocs par un âne. « Quand la station était trop prolongée, à son gré, l'âne faisait entendre "son chant gracieux" et, presque toujours, pendant qu'un élève annonçait sa leçon. On avait peine alors à réprimer une furieuse envie de rire. Mais, quand le professeur disait : "Attendez que l'autre ait fini !" , les rires les plus bruyants éclataient sur toute la ligne. » (*op. cit.*, p.32.)

¹³⁸⁹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.232.

¹³⁹⁰ *Corr.I*, p.100-101.

¹³⁹¹ Ce médecin, philanthrope et grand pénaliste, avait créé, en 1821, la Société de médecine de Rouen dont le secrétaire de correspondance était, en 1819, le docteur Achille Cléophas Flaubert, père de Gustave.

torture. Particulièrement scandalisé par la barbarie du supplice de « la boîte à horloge » en vigueur dans les colonies pénitentiaires, et, par exemple, pratiqué à la prison de Bicêtre où ce traitement épouvantable était infligé à des enfants d'à peine huit ans, (ils étaient maintenus plusieurs jours dans des boîtes où ils ne pouvaient ni s'asseoir ni se coucher, voire, pour des enfants de 12 ans, pendant plusieurs semaines), il a permis une prise de conscience du caractère inhumain de cette punition. En 1842, à Rouen, c'est le jeune Monnier âgé de douze ans qui en meurt après y avoir été maintenu quinze jours (nous n'avons pas retrouvé le nom de la deuxième victime évoquée dans la lettre de Gustave). Voici ce qu'écrivit Arthus-Barthélémy Vingtrinier :

En voyant tous les jours arrêter sur la voie publique et traduire devant les tribunaux de tout petits enfants âgés de 6 à 12 ans, [...], en voyant subir l'avanie d'une arrestation, les formalités d'une instruction, la présentation publique devant un tribunal à des enfants timides, peureux, faciles à effrayer, n'ayant aucune expérience de la vie, aucune capacité pour apprécier des actes civils, pas plus que des actes criminels ; à des enfants enfin qui n'ont pas atteint le développement physiologique qui fait naître les facultés mentales en même temps que la force physique, je me suis demandé : à quel âge nos lois permettent-elles à la justice d'atteindre et de frapper de sa main redoutable ceux qu'elle soupçonne de délit¹³⁹² ?

Cela étant, le souvenir du collège peut se mêler d'impressions agréables, surtout quand il s'agit de se remémorer le jour de la distribution des prix et les vacances que l'événement inaugure. C'est dans une lettre à Louise Colet que Flaubert décrit sensations douces et sentiments tristes :

Aujourd'hui, tantôt j'ai passé par hasard, à pied, dans la rue du collège. J'ai vu du monde sur le perron de la chapelle. C'était la distribution des prix. J'entendais les cris des élèves, le bruit des bravos, de la grosse caisse et des cuivres. Je suis entré. J'ai tout revu, comme de mon temps. Les mêmes tentures aux mêmes places. – J'ai rêvé à l'odeur des feuilles de chêne mouillées que l'on mettait sur nos fronts, j'ai repensé au délire de joie qui s'emparait de moi, ce jour-là, car il m'ouvrait deux mois de liberté complète ; mon père y était, ma sœur aussi, les amis morts, partis, ou changés. Et je suis sorti avec un serrement de cœur affreux¹³⁹³.

Tout aussi bien, le souvenir du collège peut provoquer des formes de regrets bizarres, quand Flaubert réfléchit à ce qu'il nomme les « concentrations » de vie intérieure, lesquelles dépendent de lieux et de circonstances particuliers qui les favorisent ou non. Dans une lettre à

¹³⁹² Arthus-Barthélémy Vingtrinier, *Des enfants dans les prisons et devant la justice, ou des Réformes à faire dans les lois pénales et disciplinaires qui leur sont appliquées : statistique de 1837 à 1854*, Imprimerie Alfred Péron, Rouen, 1855, p.15.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54629329/f1.item>

¹³⁹³ *Corr.I*, p.295.

Louise Colet datée du 24 avril 1852, il rend grâce aux dortoirs, qu'il personnifie et auxquels il adresse un hommage, leur attribuant, en quelque sorte, le titre de meilleurs producteurs de mélancolie:

Il n'y a qu'en province, et dans le milieu littéraire où je nageais, que ces concentrations soient possibles. Les jeunes gens de Paris ignorent tout cela. Ô dortoirs de mon collègue, vous aviez des mélancolies plus vastes que celles que j'ai trouvées au désert¹³⁹⁴!

La vie au collège peut donc être adoucie par quelques satisfactions. D'ailleurs, dans *Un cœur simple*, par exemple, Paul ne rechigne pas à entrer au collège, au contraire :

M. Bourais l'éclaira [Madame Aubain] sur le choix d'un collège. Celui de Caen passait pour le meilleur. Paul y fut envoyé ; et fit bravement ses adieux, satisfait d'aller vivre dans une maison où il aurait des camarades¹³⁹⁵.

Mais cet enthousiasme se justifie car Paul va quitter l'atmosphère triste de la maison Aubain, marquée par la disparition du père, et où le petit garçon souffre d'ennui.

Que des cohortes d'élèves aient été maltraités durant leur scolarité reste une évidence. Après tout, que vaut leur corps aux yeux des adultes ? Ne serait-il qu'une matière indolente ? *Bouvard et Pécuchet* n'ont pas d'état d'âme quant aux usages qui peuvent être faits des écoliers vivants ! Au chapitre VIII du roman, les deux amis s'adonnent à la gymnastique à l'aide du manuel d'Amoros :

Un côté de la gymnastique les exaltait : son emploi comme moyen de sauvetage.

Mais il aurait fallu des enfants, pour apprendre à les porter dans des sacs, – et ils prièrent le maître d'école de leur en fournir quelques-uns. Petit objecta que les familles se fâcheraient¹³⁹⁶.

Flaubert sociologue pose indirectement le problème de l'utilisation des corps des enfants pour l'exercice et par extension, s'interroge sur les droits des enfants et la légitimité de l'expérimentation scientifique sur leurs corps¹³⁹⁷.

Qu'en conclure, si ce n'est que les lieux institutionnels où l'on dispense un enseignement laissent de fort mauvais souvenirs à Flaubert, comme à beaucoup d'autres

¹³⁹⁴ *Corr.II*, p.82.

¹³⁹⁵ *Un cœur simple*, O.C.IV, p. 226.

¹³⁹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.507.

¹³⁹⁷ Voir les travaux de Grégoire Chamayou au sujet des expérimentations scientifiques sur les corps humains vivants et notamment sur les enfants : il rappelle par exemple que l'on inoculait la syphilis à des enfants dans le but d'étudier l'étiologie de la maladie pour mieux la soigner. Grégoire Chamayou, *Les Corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Les empêcheurs de penser en rond, La Découverte, Paris, 2008.

auteurs¹³⁹⁸, la littérature d'inspiration autobiographique offrant un espace propre au récit d'enfance, souvent « fondateur » d'une personnalité. Pour ce qui concerne notre propos, il va sans dire que le collège marque la fin de l'âge d'or, tout lieu clos entre de hauts murs s'imposant comme l'enfer où se retrouve l'enfant privé du territoire idéal de son enfance, c'est-à-dire chassé du paradis.

3.4.3. Les mal aimés : Berthe, Deslauriers, Félicité...

Nous avons déjà eu l'occasion de faire la connaissance d'une première Berthe dans l'œuvre de Flaubert. En effet, la nouvelle *Rage et Impuissance* mettait en scène une servante idéale, préfiguration de Catherine Leroux dans *Madame Bovary* ou de Félicité dans *Un cœur simple*. Cette Berthe inaugurale, inconsolable après la mort atroce de son maître, est victime d'enfants railleurs :

Pour Berthe, elle quitta le coin de son feu, et fut désignée par les enfants du village sous le nom de Berthe la Folle. Les soirs, quand la lune était belle, quand le vent hurlait sur la montagne, quand la neige blanchissait la terre, on voyait une vieille femme qui parcourait le chemin du cimetière en pleurant.

Un jour, elle se jeta dans le torrent qui est au pied de la colline où s'élèvent les tombes et les cyprès¹³⁹⁹.

Les enfants du village sont là-dehors, en bande dans la campagne, et par cette situation à l'extérieur, ils ont un rapport étroit, même s'il ne s'agit que d'un rapport d'opposition, avec celle qui a perdu son travail en perdant son maître, celle qui est libre comme eux mais malgré elle. Berthe en errance dans la campagne, que l'on imagine huée par les enfants et finissant par se suicider, est peut-être une préfiguration du sort malheureux qui attend la Berthe de *Madame Bovary*...

¹³⁹⁸ Comme le rappelle Pierre Caspard : « Les souvenirs d'anciens élèves devenus hommes et femmes de lettres, le plus souvent mis à contribution par les historiens de l'enseignement, justifient donc une interrogation particulière sur leur régime de vérité. Mais Montaigne ou Agrippa d'Aubigné, George Sand ou Flaubert ne sont pas seuls à avoir évoqué des souvenirs d'élèves. De Thomas Platter, professeur de grec (né en 1499) à André-Jacob Roubo, menuisier-ébéniste (1739), Jean Conan, tisserand (1765), Louis-Philippe, roi des Français (1773) ou Camille Flammarion, astronome (1842), d'Alix Le Clerc, religieuse (1576) à Herculine Barbin, enseignante (1838), des centaines d'hommes et de femmes de toutes conditions ont évoqué leurs études, leur scolarité et leurs apprentissages. » Pierre Caspard, « Les Souvenirs d'anciens élèves, de la Renaissance à la fin de l'ancien régime scolaire. Esquisse pour une analyse historique », *Pour une histoire renouvelée des élèves (XVI^e-XX^e siècles)*, Volume 2, Sources et Méthodes, Histoire de l'éducation, E.N.S. de Lyon, 2019.

<https://journals.openedition.org/histoire-education/4388>

¹³⁹⁹ *Rage et impuissance*, ODJ, p.184.

Venons-en à l'enfance de la fille d'Emma. Pour ce qui concerne la peinture d'une enfance triste et malheureuse, le cas de Berthe est un exemple significatif. Marquée par la déception de sa mère dès l'instant de sa naissance, elle incarne la frustration d'Emma et subit son jugement : laide, elle ne peut plaire à une mère éprise de perfection. Aussi est-elle marquée par sa disgrâce, prisonnière de sa laideur, et vide dans le sens où elle n'évoque rien d'autre que l'échec aux yeux de sa mère. Comment pourrait-elle inspirer de l'amour ? Du reste, nous l'avons évoqué, Emma est une femme qui vit sa sexualité plutôt que sa maternité. Indifférente au sort de sa fille, elle ne songe même pas que son enfant puisse avoir une vie intérieure, et Flaubert ne lui en donne d'ailleurs aucune : on ne saura pas grand-chose de Berthe, si ce n'est qu'elle est une enfant mal aimée. Au regard des normes du temps, Emma serait plutôt un modèle de mère indigne, dans la mesure où la vie de famille n'a aucun sens pour elle, et le lien affectif avec Berthe n'existant pas, la fillette finira par avoir peur de sa mère.

L'exemple probant de mauvais traitements infligés à Berthe se situe dans la deuxième partie du roman, au chapitre VI, juste après la faillite de la rencontre entre Emma et l'abbé Bournisien occupé par les enfants du catéchisme. Emma est rentrée chez elle et s'est effondrée dans un fauteuil :

Le jour blanchâtre des carreaux s'abaissait doucement avec des ondulations. Les meubles à leur place semblaient devenus plus immobiles et se perdre dans l'ombre comme dans un océan ténébreux. La cheminée était éteinte, la pendule battait toujours, et Emma vaguement s'ébahissait à ce calme des choses, tandis qu'il y avait en elle-même tant de bouleversements. Mais, entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là, qui chancelait sur ses bottines de tricot, et essayait de se rapprocher de sa mère, pour lui saisir, par le bout, les rubans de son tablier.

« Laisse-moi ! » dit celle-ci en l'écartant avec la main.

La petite fille bientôt revint plus près encore contre ses genoux ; et s'y appuyant les bras, elle levait vers elle son gros œil bleu, pendant qu'un filet de salive pure décollait de sa lèvre sur la soie du tablier.

« Laisse-moi ! » répéta la jeune femme tout irritée.

Sa figure épouvanta l'enfant, qui se mit à crier.

« Eh ! laisse-moi donc ! fit-elle en la repoussant du coude.

Berthe alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre ; elle s'y coupa la joue, le sang sortit. Mme Bovary se précipita pour la relever, cassa le cordon de la sonnette, appela la servante de toutes ses forces, et elle allait commencer à se maudire, lorsque Charles parut. C'était l'heure du dîner, il rentrait.

« Regarde donc, cher ami », lui dit Emma d'une voix tranquille : « voilà la petite qui, en jouant, vient de se blesser par terre¹⁴⁰⁰. »

¹⁴⁰⁰ *Madame Bovary, O.C.III, p.251.*

Compte tenu de la désillusion qu'elle vient de vivre avec le curé, il est tout naturel que, dans la logique de l'enchaînement du récit, Emma ne supporte plus la présence d'un enfant, fût-il sa propre fille. Comment Flaubert raconte-t-il le violent rejet de la mère à l'égard de son enfant ? Il faut d'abord se souvenir que Berthe, ici, est approximativement âgée d'un an, et s'exerce à faire ses premiers pas ; il est assez étonnant, pour le lecteur, de constater qu'elle se trouve seule dans la chambre où sa mère se réfugie ; la servante Félicité, qui devrait normalement veiller sur elle, semble l'avoir abandonnée. Comme souvent chez Flaubert, la scène commence par la description d'une atmosphère propice aux perceptions sensorielles, lesquelles suffisent à expliquer le comportement du personnage. Ici, l'environnement est caractérisé par le contraste entre « le jour blanchâtre » des carreaux et l'ombre d'un « océan ténébreux » où le contour des meubles disparaît. Flaubert crée un décor dans lequel les formes s'effacent progressivement, dans une lumière déclinante qui suit un mouvement oscillant, auquel répondent les battements de la pendule. Bercée par le balancement de ces vagues lumineuses et sonores, Emma est à la fois saisie par « le calme des choses » et agitée par des remous intérieurs, qui, justement, trouvent un écho dans les flux sensoriels qui lui parviennent. Concentrée sur elle-même, elle n'a certes pas envie d'être dérangée à cet instant-là. Or, c'est justement le moment où Berthe apparaît. La fillette, qui n'était qu'un meuble supplémentaire, entre « la fenêtre et la table à ouvrage », une sorte d'objet posé là et auquel on ne prêtait pas attention, est attirée par sa mère, et plus précisément par les rubans, attraction ludique bien naturelle pour un enfant en bas-âge. Le connecteur d'opposition « mais » suppose que tous les prédicats posés soient niés par l'information qui suit : c'est Berthe qui se meut et vient interrompre la léthargie tranquille à laquelle Emma aspire. Il est alors impossible à la jeune femme de ressentir le moindre sentiment maternel et Berthe ne peut nullement bénéficier de la tendresse d'une mère aimante ; d'ailleurs, signe annonciateur de la froideur d'Emma, « la cheminée était éteinte », ce qui laisse présager que Berthe ne saurait compter sur la chaleur d'un foyer... L'enfant cède donc à l'instinct du jeu, et, voulant saisir les rubans du tablier de sa mère¹⁴⁰¹, l'importune malgré elle. Même s'il est bien agréable pour un parent d'admirer un enfant dans ses tentatives de déplacement – et Flaubert, qui a eu sous les yeux sa nièce Caroline, a parfaitement pu observer le comportement d'un enfant qui s'essaye à marcher – Emma repousse Berthe qui réitère ses approches, comme on repousserait un animal, un jeune chien

¹⁴⁰¹ Nous pourrions voir dans ce détail la métaphore du désir d'attachement à la mère, la petite Berthe saisissant l'objet qui va servir de lien entre elle et sa génitrice, qui, après l'avoir repoussée, « casse le cordon » de la sonnette.

insistant. Par trois fois, Emma lui demande de la laisser, et son irritation va crescendo. Elle écarte d'abord sa fille de la main, pour finir par la repousser d'un geste plus fort avec le coude.

Autant la petite Berthe pouvait être une poupée chérie entre ses mains quand, sous le regard d'un public, Emma jouait à la mère idéale, autant, seule en la présence de sa mère, Berthe est une enfant gênante qui n'apporte aucun réconfort, et qui ne procure aucune joie. En fait, le corps de Berthe n'existe pas « en soi », il n'existe que « pour » Emma : c'est une raison d'en tirer de la fierté quand elle fait admirer ses membres aux visiteurs ; mais quand le corps de Berthe vient franchir une frontière qui le sépare du corps de sa mère, alors Emma se rend « intouchable » au sens propre du terme. Le passage qui nous intéresse présente même ce corps d'enfant comme suscitant le dégoût, ce qui pourrait bien expliquer l'aversion ressentie par sa mère et le refus de la sensation tactile : le corps de Berthe est investi de façon à inspirer la répugnance. En effet, la fillette s'appuie « des bras » sur les genoux d'Emma, et, montrée en train de lever « son gros œil bleu, pendant qu'un filet de salive pure découle de sa lèvre sur la soie du tablier », elle est, du point de vue d'Emma, une sorte de monstre (la métonymie ne lui attribue qu'un unique et gros globule bleu), un cyclope nain à la bouche baveuse. Cependant, si monstruosité il y a dans cette scène, c'est bien par Madame Bovary qu'elle se manifeste : son visage se transforme sous l'effet de l'agacement et de la colère, au point qu'elle « épouvante » la fillette ; surtout, elle la chasse d'un geste brutal entraînant chute et blessure. L'ensemble textuel : « Berthe alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre ; elle s'y coupa la joue, le sang sortit », aux segments métriques décroissants (hendécasyllabe, octosyllabe, heptasyllabe, et tétrasyllabe) présente une totale opposition avec le crescendo observé correspondant à l'évolution de l'agacement d'Emma. Le point d'acmé est atteint quand Emma repousse sa fille pour la troisième fois : la peine est alors infligée au corps et il ne reste plus qu'à signifier un décroscendo qui s'achève par la vision du sang sur la joue, comme un jus qui suinterait d'un fruit fendu. Le corps meurtri est un corps ouvert. Le mouvement de l'accident est décrit dans son déroulement objectif sans que nous puissions avoir la moindre information sur ce qu'éprouve Berthe à cet instant précis. Flaubert nous renseigne sur la réaction d'Emma : arrachée violemment à sa rêverie et sortie de son apathie, elle bondit pour relever sa fille et appelle au secours sa servante. Éprouvera-t-elle un sentiment de culpabilité ? Imaginera-t-elle qu'elle a failli tuer sa fille ? Pas même, car Flaubert coupe court à toute invasion d'auto-accusation : « [...] elle allait commencer à se maudire, lorsque Charles parut » écrit-il. L'éventualité du début d'une prise de conscience de sa responsabilité est immédiatement

abandonnée, par l'arrivée de Charles, auquel elle ment sans honte. Les seuls regrets d'Emma ne porteront que sur le fait de s'être inquiétée à tort :

Mme Bovary ne descendit pas dans la salle ; elle voulut demeurer seule à garder son enfant. Alors, en la contemplant dormir, ce qu'elle conservait d'inquiétude se dissipa par degrés, et elle se parut à elle-même bien sotte et bien bonne de s'être troublée tout à l'heure pour si peu de chose. Berthe, en effet, ne sanglotait plus. Sa respiration, maintenant, soulevait insensiblement la couverture de coton. De grosses larmes s'arrêtaient au coin de ses paupières à demi closes, qui laissaient voir entre les cils deux prunelles pâles, enfoncées ; le sparadrap, collé sur sa joue, en tirait obliquement la peau tendue.

« C'est une chose étrange, pensait Emma, comme cette enfant est laide¹⁴⁰² ! »

Le lecteur apprend que Berthe a sangloté longtemps : la précision « ne sanglotait plus » suppose que les sanglots ont commencé au moment de la chute et ont continué jusqu'à l'endormissement. Emma, au chevet de sa fille, se livre à une introspection méditative qui, loin de déboucher sur un quelconque remords d'avoir maltraité son enfant, ne la conduit qu'à accuser sa sottise et sa bonté : elle se serait affolée sans raison puisque son geste violent n'a pas eu de conséquences graves.

Emma s'innocente donc totalement, sans compassion pour la fillette qui, pourtant, conserve encore « de grosses larmes au coin de ses paupières », preuves accablantes de sa souffrance et de son chagrin. La sympathie à l'égard de Berthe n'existe que dans la conscience du lecteur, lequel peut ressentir une certaine pitié pour l'enfant mal aimée : Flaubert décrit effectivement une relation défaillante entre mère et enfant, ce que déplore en général le sens commun. Quelle mère aimante ne s'est pas extasiée et n'a pas pleuré de tendresse en contemplant son bel enfant endormi ? Ce serait la réaction normale que l'on attendrait d'Emma, et le lecteur, mis mal à l'aise par la scène de violence qui a eu lieu, espère naturellement que l'amour maternel éclate, la chute et la souffrance de Berthe ayant provoqué une sorte d'électrochoc sur la personne d'Emma. Non seulement il n'en est rien, mais Flaubert insiste pesamment pour démontrer que Madame Bovary n'aime pas sa fille. Pour preuve, il semble en effet qu'Emma envisage sa fille pour la première fois, puisqu'elle lui donne, justement, un « visage » ! L'occasion lui échoit de juger enfin l'aspect physique de sa progéniture, en concentrant son attention sur sa face, mais elle n'est sensible qu'à la laideur de Berthe, laideur qui semble lui être tout à coup révélée. Devant d'autres yeux, il est possible que Berthe ne soit pas hideuse du tout ; Emma est seulement aveuglée par sa haine pour Charles : l'aversion pour le mari expliquerait la relation dérégulée entre Emma et Berthe, qui serait laide par la faute de

¹⁴⁰² *Madame Bovary, O.C.III, p.251-252.*

son père. Du reste, nous ne connaissons l'enfant que du point de vue de sa mère et Flaubert laisse deviner que le visage de Berthe n'a jamais été considéré avec attention avant cet instant. Les pensées d'Emma sont rapportées au style direct, sans aucun filtre syntaxique : « C'est une chose étrange, pensait Emma, comme cette enfant est laide ! ». Certes, au chapitre précédent, Emma, imitant la dévotion de la Sachette hugolienne, déshabillait sa fille en public, mais c'était pour faire voir des membres bien constitués. Il n'était pas question de faire admirer la beauté d'un visage. Ici, la laideur de Berthe est découverte par une attention portée aux détails de la figure. Emma remarque les yeux aux : « paupières à demi closes, qui laissaient voir entre les cils deux prunelles pâles, enfoncées ». Le « gros œil bleu » a laissé place à deux prunelles sans couleur et enfoncées, ce qui ne ressemble en rien aux grands yeux noirs de la mère qui, de fait, ne retrouve pas sa propre beauté en sa fille dont le visage est d'ailleurs déformé puisque « le sparadrap, collé sur sa joue, en tirait obliquement la peau tendue ».

Berthe est victime de son hérédité : elle ressemble à son père... Déjà à Tostes, Charles irritait sa femme : « [...] il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes¹⁴⁰³. » Avec ses « prunelles enfoncées » et la déformation de sa joue, Berthe est, pour son malheur, le portrait de son père... Il n'empêche qu'aux yeux de Léon, la fillette incarne la personne d'Emma en miniature. Lors de la scène des adieux (Léon quitte Yonville pour s'installer à Paris), le jeune clerc amoureux, ne pouvant décemment pas embrasser la mère, manifeste des marques d'affection à la fille :

Alors il y eut un silence. Ils se regardèrent ; et leurs pensées, confondues dans la même angoisse, s'étreignaient étroitement, comme deux poitrines palpitantes.

« Je voudrais bien embrasser Berthe », dit Léon. [...]

Léon la baisa sur le cou à plusieurs reprises.

« Adieu, pauvre enfant ! adieu, chère petite, adieu ! »

Et il la remit à sa mère¹⁴⁰⁴.

Nul doute que pour un autre, le corps de l'enfant symbolise le corps de la mère ; Berthe n'est pas couverte de baisers pour elle-même, et c'est bien Emma que Léon, qui n'avait jamais manifesté jusqu'ici la moindre marque de tendresse à l'enfant¹⁴⁰⁵, touche de ses lèvres par

¹⁴⁰³ *Madame Bovary, O.C.III*, p.203.

¹⁴⁰⁴ *Madame Bovary, O.C.III*, p.254-255.

¹⁴⁰⁵ Léon éprouve même, d'habitude, un certain dédain à l'endroit de Berthe, pitié dédaigneuse associée au regard qu'il pose sur le mari : « lorsque Léon le [Charles] voyait au coin du feu, après le dîner, les deux mains sur son ventre, les deux pieds sur les chenets, la joue rougie par la digestion, les yeux humides de bonheur, avec l'enfant qui se traînait sur le tapis [...] » (p.243. C'est nous qui soulignons.)

l'intermédiaire du corps enfantin¹⁴⁰⁶. Les effusions et les adieux élégiaques répétés trois fois et accompagnés d'expressions au sentimentalisme exacerbé « pauvre enfant », « chère petite » adressés à la fillette, sont destinés faire comprendre la valeur de l'attachement du jeune homme à la mère. Autrement dit, les épanchements de Léon, impossibles sur le corps d'Emma, sont détournés innocemment sur le corps de Berthe, qui sert ici d'instrument sur lequel Léon joue sa partition lyrique.

Rodolphe fait peu ou prou la même chose, quand il utilise Berthe comme prétexte à témoigner son d'affection. Aussi, à la fin de la deuxième partie du roman, quand il décide de mettre fin à sa relation avec Emma¹⁴⁰⁷, il rédige une lettre de rupture dans laquelle il évoque la petite Berthe :

Apprenez mon nom à votre enfant, qu'il le redise dans ses prières¹⁴⁰⁸.

L'ironie et le sens du grotesque de Flaubert permettent de montrer jusqu'où peut aller la vanité d'un séducteur qui abandonne lâchement sa maîtresse en l'humiliant, par surcroît, puisqu'il lui demande de s'arranger pour que la fillette, marquée à jamais par l'adultère de sa mère, prononce son nom dans ses prières : autant faire en sorte que le coup de poignard dans le cœur se répète à l'infini... Que Berthe prie pour l'amant de sa mère est pour le moins grotesque ! Peut-être ce détail est-il inspiré de la relation que Flaubert entretenait lui-même avec Henriette, la fille de Louise Colet ? Ainsi ce singulier adieu que Gustave adresse à Louise, le 17 mai 1847, dans une lettre qui ressemble fort à une lettre de rupture, alors que les rapports entre Gustave et Louise sont de plus en plus houleux :

Nous penserons sans doute l'un à l'autre et nous nous enverrons dans l'âme des souhaits muets et des tendresses secrètes. Et puis ça passera et nous ensuite. Mais, quand vous aurez besoin d'un ami, Louise, rappelez-vous de moi, aux grandes occasions de douleur pensez à moi.

Adieu, et quand votre fille dormira cette nuit allez l'embrasser de ma part¹⁴⁰⁹.

¹⁴⁰⁶ Nous retrouvons le motif du corps de la petite fille, médiateur entre la mère et son jeune amoureux. (Voir *L'Éducation sentimentale* et notre analyse de ce motif dans la première partie, chapitre consacré à Marie Arnoux transcendée par ses enfants.

¹⁴⁰⁷ Emma a prévu de s'enfuir avec Rodolphe qui se ravise et décide de rompre. Flaubert écrit : « Car enfin, s'exclamaient-il en gesticulant, je ne peux pas m'expatrier, avoir la charge d'une enfant. » (p.327. C'est nous qui soulignons.) Il nous faut rappeler que, dans ses projets de fuite, Emma ne pense nullement à sa fille. C'est Rodolphe qui se souvient que sa maîtresse est mère d'un enfant et qui lui dit : « Et ta fille ? », ce à quoi Emma répond, après réflexion : « Nous la prendrons, tant pis ! » (p.321) Flaubert décrit ensuite les préparatifs du voyage mais « dans tout cela, jamais il n'était question de son enfant. Rodolphe évitait d'en parler ; peut-être qu'elle n'y pensait pas. » (p.324) Malmenée, négligée, effacée, oubliée, Berthe n'occupe aucune place dans la vie de sa mère.

¹⁴⁰⁸ *Madame Bovary, O.C.III*, p.330.

¹⁴⁰⁹ *Corr.I*, p.455-456.

Le soir de la rupture, après le choc éprouvé à la lecture de la lettre écrite par Rodolphe, Madame Bovary voit passer le tilbury de son amant, pousse un cri et s'évanouit. Charles tente de la ranimer et lui présente sa fille, comme pour rétablir autour d'Emma le cercle affectueux de la famille et pour lui permettre de reprendre ses esprits en restaurant le lien maternel. Peine perdue :

« – Parle-nous ! disait Charles, parle-nous ! remets-toi ! C'est moi, ton Charles qui t'aime ! me reconnais-tu ?

Tiens, voilà ta petite fille : embrasse-la donc ! »

L'enfant avançait les bras vers sa mère pour se pendre à son cou. Mais, détournant la tête, Emma dit d'une voix saccadée :

« Non, non... personne ! »

Elle s'évanouit encore¹⁴¹⁰.

L'écriture de Flaubert, ironique et cynique, nous montre que, sans le savoir et avec une naïveté débonnaire, Charles propose à Emma de se rattacher à ce que précisément elle voulait fuir, ce qui l'empoisonne davantage : il voudrait l'achever qu'il ne s'y prendrait pas autrement ; notons que l'enfant veut toujours « se pendre », c'est-à-dire se relier à sa mère, réactivant malgré elle la déception de l'accouchement conclu aussi, nous le savons, par un évanouissement.

Plus loin dans le roman, Berthe est encore celle qui irrite sa mère et l'empêche de s'installer pleinement dans une douce rêverie. Au deuxième chapitre de la troisième partie, alors qu'Emma revient de sa « lune de miel » avec Léon retrouvé à Rouen, elle apprend que le père Bovary est mort, et elle doit supporter la présence bruyante de sa belle-mère et de sa fille :

Elle aurait voulu ne rien entendre, ne rien voir, afin de ne pas déranger le recueillement de son amour qui allait se perdant, quoi qu'elle fit, sous les sensations extérieures.

Elle décousait la doublure d'une robe, dont les bribes s'éparpillaient autour d'elle ; la mère Bovary, sans lever les yeux, *faisait crier ses ciseaux*, et Charles, avec ses pantoufles de lisière et sa vieille redingote brune qui lui servait de robe de chambre, restait les deux mains dans ses poches et ne parlait pas non plus ; près d'eux, Berthe, en petit tablier blanc, *raclait avec sa pelle le sable des allées*¹⁴¹¹.

Emma est prise entre deux bruits, ceux causés par les deux générations qui l'encadrent : la grand-mère et la petite-fille, avec lesquelles elle n'a rien en commun. Elle déteste la vieille femme castratrice aux ciseaux, et le bruit de sable gratté lui est insupportable. La petite fille pourrait pourtant être attendrissante, avec son « petit tablier blanc »... Mais quand Emma

¹⁴¹⁰ *Madame Bovary, O.C.III*, p.333-334.

¹⁴¹¹ *Madame Bovary, O.C.III*, p.373. C'est nous qui soulignons les deux fois.

revient de ses escapades amoureuses à Rouen, « à peine si elle embrassait la petite¹⁴¹² » qui par ailleurs lui sert de caution quand il s'agit de jurer devant Léon :

Un jour qu'ils causaient philosophiquement des désillusions terrestres, elle vint à dire (pour expérimenter sa jalousie ou cédant peut-être à un besoin d'épanchement trop fort) qu'autrefois, avant lui, elle avait aimé quelqu'un, « pas comme toi ! » reprit-elle vite, protestant sur la tête de sa fille *qu'il ne s'était rien passé*¹⁴¹³.

En d'autres endroits du roman, la petite fille est totalement oubliée, tant la mémoire de sa mère s'affranchit du souvenir de son foyer à Yonville :

Un soir, elle ne rentra point à Yonville. Charles en perdait la tête, et la petite Berthe, ne voulant pas se coucher sans sa maman, sanglotait à se rompre la poitrine¹⁴¹⁴.

Si Emma, toute à sa liaison avec Léon, oublie le rituel du coucher, indifférente qu'elle est au sort de sa fille, c'est qu'elle ignore ce que pourrait être « le supplice du coucher¹⁴¹⁵ » pour un enfant, et la nécessité de l'adoucir par la présence d'une figure maternelle aimante ! Flaubert décrit une scène déchirante de *pathos* où l'on voit Berthe souffrir de l'absence de sa mère. Détresse, sentiment d'abandon, pleurs intenses qui étouffent puisqu'ils rompent la poitrine : le désespoir de Berthe est d'autant plus poignant que Flaubert emploie le terme enfantin « maman », ce qui laisse imaginer au lecteur que l'enfant mal aimée appelle ainsi sa mère dont l'absence reste irrémédiable.

Dans la suite du roman, Berthe ne présente plus aucun intérêt pour sa mère, et la désaffection d'Emma envers sa fille est totale :

La maison était bien triste, maintenant ! On en voyait sortir les fournisseurs avec des figures furieuses. Il y avait des mouchoirs traînant sur les fourneaux ; et la petite Berthe, au grand scandale de Mme Homais, portait des bas percés. Si Charles, timidement, hasardait une observation, elle [Emma] répondait avec brutalité que ce n'était point sa faute ! [...]

Après le dîner, il se promenait seul dans le jardin ; il prenait la petite Berthe sur ses genoux, et, déployant son journal de médecine, essayait de lui apprendre à lire. L'enfant, qui n'étudiait jamais, ne tardait pas à ouvrir de grands yeux tristes et se mettait à pleurer. Alors il la consolait ; il allait lui chercher de l'eau

¹⁴¹² *Madame Bovary, O.C.III*, p.386.

¹⁴¹³ *Madame Bovary, O.C.III*, p.387.

¹⁴¹⁴ *Madame Bovary, O.C.III*, p.393-394.

¹⁴¹⁵ Voir Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu, Du côté de chez Swann*, Collection Bouquins, Tome I, éditions Robert Laffont, Paris, 1987, p.30.

dans l'arrosoir pour faire des rivières sur le sable, ou cassait les branches des troènes pour planter des arbres dans les plates-bandes, ce qui gâtait peu le jardin, tout encombré de longues herbes ; on devait tant de journées à Lestibouois ! Puis l'enfant avait froid et demandait sa mère.

« Appelle ta bonne, disait Charles. Tu sais bien, ma petite, que ta maman ne veut pas qu'on la dérange¹⁴¹⁶. »

C'est par l'intermédiaire du regard indigné et réprobateur de Madame Homais, mère parfaite selon la morale bourgeoise, que nous découvrons les trous dans les bas de Berthe : comment peut-on négliger à ce point la mise vestimentaire d'une enfant ? Pourquoi la mère – ou la bonne Félicité – ne reprise-t-elle pas les bas pour que les pieds de la fillette, qui arbore maintenant les signes de misère et de pauvreté, soient bien couverts ? L'expression « être bas percé », en vogue au XVIII^e siècle, signifie être sans le sou et complètement désargenté : c'est donc l'enfant qui témoigne, malgré elle, de la ruine de la famille Bovary. Emma, quant à elle, se dégage de toute responsabilité et, à la manière du libertin sans scrupule qu'est Valmont dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, répète¹⁴¹⁷ que « ce n'[est] point sa faute¹⁴¹⁸ ».

Le paragraphe suivant décrit une situation quasiment inversée du point de vue de la répartition traditionnelle des rôles du père et de la mère : dans l'ordre conventionnel, c'est le père – constamment occupé par sa profession, la médecine – qu'il ne faudrait pas déranger. Or ici, Charles se fait mère : c'est lui qui prend en charge le lien émotionnel avec Berthe et, comme une mère au foyer, il recommande à la petite fille de ne pas déranger sa mère, à laquelle toute liberté est laissée. Mais Charles, dépourvu à la fois de virilité et de talents ou de compétences liés à la féminité (il ne raccommode pas les bas troués par exemple), ne réussit qu'à faire pleurer sa fille, puisque maladroitement, il tente de lui apprendre à lire avec son journal de médecine, méthode incongrue et d'autant plus inadaptée que l'enfant ne reçoit pas d'éducation. L'autre tableau brossé par Flaubert nous montre encore le père jouant à modifier la géographie du jardin¹⁴¹⁹, ou à recréer un petit paradis, ce qui est l'occasion pour l'écrivain de poursuivre l'énumération des négligences et du laisser-aller dans la maison puisque ce jardin n'est plus entretenu. La tendresse de Charles envers sa fille ne suffit pas à sauver Berthe, et cela est

¹⁴¹⁶ *Madame Bovary*, O.C.III, p.404.

¹⁴¹⁷ L'usage de l'imparfait itératif suppose la reprise de cette formule d'excuse.

¹⁴¹⁸ Dans *Les Liaisons dangereuses*, afin de rompre sa liaison avec Madame de Tourvel, le vicomte de Valmont suit le conseil de la marquise de Merteuil et répète inlassablement la formule « Ce n'est pas ma faute ». (Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, texte établi annoté et présenté par Laurent Versini, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1979, p.327-328.) Nous pourrions ajouter que Charles Bovary donne finalement raison à sa femme, puisque, à la fin du roman, face à Rodolphe, il conclut en disant : « C'est la faute de la fatalité ! » (*Madame Bovary*, p.457.)

¹⁴¹⁹ Détail touchant, Flaubert donne à son personnage le rôle qu'il tient lui-même auprès de sa nièce Caroline, lors des leçons de géographie dans le jardin de Croisset : voir le chapitre sur Caroline et son oncle Gustave.

tellement insupportable pour le lecteur que certains écrivains contemporains ont tenté de réparer la faute d'Emma en inventant un destin à Berthe devenue adulte¹⁴²⁰.

Il ne reste plus, à Berthe, qu'à devenir orpheline. Pendant son agonie, Emma fait venir sa fillette. La scène des adieux à la moribonde mêle plusieurs motifs aux tonalités pathétiques et contient de nombreuses occurrences de discours direct, fait stylistique assez exceptionnel chez Flaubert et qui mérite donc notre attention :

« Amenez-moi la petite », dit-elle en se soulevant du coude.

« Tu n'es pas plus mal, n'est-ce pas ? demanda Charles.

– Non ! non ! »

L'enfant arriva sur le bras de sa bonne, dans sa longue chemise de nuit, d'où sortaient ses pieds nus, sérieuse et presque rêvant encore. Elle considérait avec étonnement la chambre tout en désordre, et clignait des yeux, éblouie par les flambeaux qui brûlaient sur les meubles. Ils lui rappelaient sans doute les matins du jour de l'an ou de la mi-carême, quand, ainsi réveillée de bonne heure à la clarté des bougies, elle venait dans le lit de sa mère pour y recevoir ses étrennes, car elle se mit à dire :

« Où est-ce donc, maman ? »

Et comme tout le monde se taisait :

« Je ne vois pas mon petit soulier ! »

Félicité la penchait vers le lit, tandis qu'elle regardait toujours du côté de la cheminée.

« Est-ce nourrice qui l'aurait pris ? » demanda-t-elle.

Et, à ce nom, qui la reportait dans le souvenir de ses adultères et de ses calamités, Mme Bovary détourna sa tête, comme au dégoût d'un autre poison plus fort qui lui remontait à la bouche. Berthe, cependant, restait posée sur le lit.

« Oh ! Comme tu as de grands yeux, maman ! comme tu es pâle ! comme tu sues ! ... »

Sa mère la regardait.

« J'ai peur ! dit la petite en se reculant.

Emma prit sa main pour la baiser ; elle se débattait.

« Assez ! qu'on l'emmène ! » s'écria Charles, qui sanglotait dans l'alcôve¹⁴²¹.

L'enfant ignorant ne comprend pas le sens de l'événement et son ingénuité permet de faire mieux voir peut-être la comédie sociale qui consiste à devoir faire ses adieux à l'entourage avant de mourir. L'ironie cynique du passage réside dans l'échec de ces adieux, puisque dans son innocente naïveté, Berthe confond une agonie avec un matin de fête calendaire marquant le passage de la nouvelle année ou la période carnavalesque du printemps, cérémonial joyeux symbolisant les forces de la vie. Aussi demande-t-elle : « Où est-ce donc ? », formule

¹⁴²⁰ C'est le cas, par exemple, de Maxime Benoît-Jeannin, avec son roman *Mademoiselle Bovary*, en 1991, et Raymond Jean, avec un ouvrage au même titre, *Mademoiselle Bovary*, paru la même année.

¹⁴²¹ *Madame Bovary*, O.C.III, p.430-431.

énigmatique car l'assemblée (contrairement au lecteur déjà informé par l'écrivain) ne peut comprendre ce que cherche la fillette ni à quoi elle fait allusion. Aussi chacun garde-t-il le silence et la question de l'enfant reste sans réponse. Le corps de Berthe occupe la place dans le tableau mélodramatique : portée par Félicité, elle apparaît pieds nus – on notera l'indice supplémentaire de la chute dans la pauvreté, puisque plus haut dans le texte, Berthe était vue avec des « bas percés » ; cette fois-ci, ses pieds sont découverts et il n'y a aucun « petit soulier » pour elle... Autant de signes oraculaires de son extrême pauvreté future, car il est probable qu'elle finisse pieds nus dans la filature où elle ira travailler. Le dialogue qui s'amorce alors entre la fillette, posée sur le lit, et sa mère mourante, semble calqué sur le dialogue entre le petit chaperon rouge et le loup dans le conte de Perrault¹⁴²².

C'est donc par le point de vue de Berthe que nous découvrons les yeux exorbités d'Emma (grands yeux bien ouverts qui s'opposent aux yeux de Berthe qui clignent, donc aux yeux qui ne peuvent pas bien voir¹⁴²³), sa pâleur et sa sudation : autant de signes qui la rendent méconnaissable. Dans son étrangeté, la mère finit par inspirer la peur ; Berthe se débat et refuse de donner sa main à baiser. Emma, incarnation du désir, métamorphosée en grande méchante louve menaçante, finit bien par dévorer symboliquement la vie de sa fille et ce réveil au petit matin annonce la descente aux enfers de l'enfant mal aimée.

Berthe ne peut, désormais, compter que sur son père :

Charles, le lendemain¹⁴²⁴, fit revenir la petite. Elle demanda sa maman. On lui répondit qu'elle était absente, qu'elle lui rapporterait des joujoux. Berthe en reparla plusieurs fois ; puis, à la longue, elle n'y pensa plus. La gaieté de cette enfant navrait Bovary, et il avait à subir les intolérables consolations du pharmacien¹⁴²⁵.

¹⁴²² En effet, chez la mère-grand, le chaperon de Perrault se met au lit où le loup, qui a dévoré l'aïeule, est déjà installé. Elle s'étonne de « voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé ». Commencent alors les reprises anaphoriques « Comme vous avez... » auxquelles répondent « C'est pour mieux... », célèbres formules qui rythment la fin du conte, jusqu'à celle que l'on retrouve chez Flaubert : « Oh ! Comme tu as de grands yeux, maman ! comme tu es pâle ! comme tu sues ! ... » qui n'est que la réécriture de : « Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! ». Charles Perrault, *Contes*, textes établis par Gilbert Rouger, édition Garnier, Paris, 1967, p.115.

¹⁴²³ Le motif de l'œil dont les fonctions sont altérées fait songer au personnage de l'aveugle qui vient chanter sa chanson sous les fenêtres d'Emma. Les « clins d'œil » de Berthe sont peut-être aussi ceux de Flaubert, qui ne perd jamais l'occasion de ménager, en filigrane, les apparitions discrètes du dieu Yuk au sein du récit. L'échec de ces adieux conventionnels à la moribonde, tout pathétiques qu'ils sont à première vue, peuvent très vite verser dans une forme d'humour noir assez caustique.

¹⁴²⁴ Le lendemain de l'enterrement, pendant lequel Berthe était confiée à Madame Homais.

¹⁴²⁵ *Madame Bovary*, O.C.III, p.450.

Père et fille sont seuls dans la maison qui se dépouille progressivement de tous ses meubles, puisqu'il faut s'acquitter des dettes. Pendant que Charles se recueille dans la chambre d'Emma :

Berthe, près de lui, enlumina des estampes.

Il souffrait, le pauvre homme, à la voir si mal vêtue, avec ses brodequins sans lacet et l'emmanchure de ses blouses déchirée jusqu'aux hanches, car la femme de ménage n'en prenait guère de souci. Mais elle était si douce, si gentille, et sa petite tête se penchait si gracieusement en laissant retomber sur ses joues roses sa bonne chevelure blonde, qu'une délectation infinie l'envahissait, plaisir tout mêlé d'amertume comme ces vins mal faits qui sentent la résine. Il raccommodait ses joujoux, lui fabriquait des pantins avec du carton, ou recousait le ventre déchiré de ses poupées. Puis, s'il rencontrait des yeux la boîte à ouvrage, un ruban qui traînait ou même une épingle restée dans une fente de la table, il se prenait à rêver, et il avait l'air si triste, qu'elle devenait triste comme lui.

Personne à présent ne venait les voir ; car Justin s'était enfui à Rouen, où il est devenu garçon épicier, et les enfants de l'apothicaire fréquentaient de moins en moins la petite, M. Homais ne se souciant pas, vu la différence de leurs conditions sociales, que l'intimité se prolongeât¹⁴²⁶.

Que de termes laudatifs pour décrire la petite fille vue par son père ! Pourvue de douceur, de gentillesse, de grâce, avec ses joues roses et ses cheveux blonds, Berthe est une belle enfant, mais elle est mise comme une mendicante. Curieusement, elle enlumine des estampes, travail d'art appliqué et minutieux, qui semble en contradiction avec l'univers pauvre et négligé des Bovary : colorie-t-elle des gravures dans un album pour enfants, des letrines dans un abécédaire ? L'essentiel reste pour le lecteur d'imaginer la « mise en lumière » (sens littéral du verbe « enluminer ») par les couleurs, de quelque papier, dans un silence monacal et dans le dénuement de la maison désertée : image originale et paradoxale de l'enfant qui colorie désespérément ce qui est sans couleur ! Ses vêtements sont déchirés comme est déchiré le ventre de ses poupées, rapiécées par le père, et comme a été déchiré le ventre de sa mère par l'arsenic. Les brodequins sont sans lacets : plus de liens possibles pour qu'ils tiennent aux pieds, Berthe sombre dans la misère des va-nu-pieds. Enfin, Madame Bovary mère propose de faire venir Berthe chez elle, afin d'être soulagée dans les travaux domestiques, mais Charles refuse de se séparer de sa fille. La déchéance du bonhomme qui a découvert les infidélités d'Emma se précipite.

¹⁴²⁶ *Madame Bovary, O.C.III, p.452.*

Le soir, dans l'été, il prenait avec lui sa petite fille et la conduisait au cimetière. Ils s'en revenaient à la nuit close, quand il n'y avait plus d'éclairé sur la Place que la lucarne de Binet¹⁴²⁷.

Si la petite fille pouvait encore orner de quelque couleur l'existence autour d'elle grâce aux estampes, tout se noircit peu à peu, et la lumière s'éteint. Flaubert n'a plus qu'à raconter la mort de Charles, dans le jardin de sa maison, selon le point de vue de la fillette :

À 7 heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner.

Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.

« Papa, viens donc ! » dit-elle.

Et, croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort¹⁴²⁸.

La mort est encore confondue avec un jeu : la comédie de la vie n'est donc qu'une tragédie ! De la suite, Flaubert ne nous dit rien : quelles sont les réactions, les sentiments, la détresse de l'enfant ? etc. Nous ne pouvons que laisser courir notre imagination pour combler les vides, le personnage de Berthe s'effaçant pour rejoindre la multitude des orphelins ouvriers des filatures.

Ainsi se termine l'histoire d'une enfance innocente plongée dans l'enfer mécanique de l'industrie, où les conditions de travail des enfants sont révoltantes¹⁴²⁹ :

Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de Mlle Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même ; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton¹⁴³⁰.

Destinée bien banale pour une pauvre orpheline que d'être ouvrière dans une filature, et qui compte parmi tous les autres enfants au sort peu enviable parcourant l'œuvre de Flaubert !

¹⁴²⁷ *Madame Bovary, O.C.III*, p.456.

¹⁴²⁸ *Madame Bovary, O.C.III*, p.458.

¹⁴²⁹ Au milieu du XIX^e siècle (le XIX^e est qualifié de « siècle noir » en matière d'exploitation infantile), 75% des ouvriers dans l'industrie textile sont des femmes et des enfants. Les conditions de travail sont épouvantables, les enfants devant travailler jusqu'à 15 heures par jour pour un salaire inférieur à celui des adultes. Souvent, ils sont employés pour surveiller les machines (sur les tabourets élevés qui les empêchent de s'endormir) ou pour attacher des fils brisés sous les machines, ce qui cause de nombreux accidents : mutilations par membres arrachés, et décès. Au cours du siècle, les lois sur le travail des enfants et l'institution de l'école obligatoire viendront peu à peu à bout du travail des enfants en l'interdisant. (Voir Claude Fohlen, « Révolution industrielle et travail des enfants », *Annales de Démographie Historique, Enfant et Sociétés* Année 1973, p.319-325.)

Voir aussi le site : https://www.droitsenfant.fr/travail_histoire.htm

¹⁴³⁰ *Madame Bovary, O.C.III*, p.458.

Comme de puissants rappels, les enfants boucs-émissaires reviennent dans les textes suivants. Par exemple, Charles Deslauriers, le « meilleur » ami de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*, est un enfant martyrisé par un mauvais père :

Aigri par de longues injustices, souffrant de ses vieilles blessures, et toujours regrettant l'Empereur, il dégorgeait sur son entourage les colères qui l'étouffaient. Peu d'enfants furent plus battus que son fils. Le gamin ne cédait pas, malgré les coups. Sa mère, quand elle tâchait de s'interposer, était rudoyée comme lui¹⁴³¹.

L'enfance de Charles Deslauriers¹⁴³² a donc été celle d'un souffre-douleur, d'une victime expiatoire qui, face aux brutalités d'un père incapable de maîtriser ses frustrations, se devait d'apprendre la résistance.

C'est aussi l'enfance malheureuse de Félicité, l'orpheline d'*Un cœur simple*, que Flaubert évoque dans une phrase qui résume plusieurs années de maltraitance :

Elle grelottait sous des haillons, buvait à plat ventre l'eau des mares, à propos de rien était battue, et finalement fut chassée pour un vol de trente sols, qu'elle n'avait pas commis¹⁴³³.

Véritable prose poétique qui synthétise, en cinq syntagmes dont les trois premiers sont des ennéasyllabes, suivis par une période plus longue, point d'acmé qui redescend brutalement par un heptasyllabe, une enfance misérable faite de douleurs, d'humiliations et d'injustice, que peignent, à l'aide de l'imparfait d'itération, quatre petits tableautins mobiles, images dignes d'un cinéaste naturaliste avant l'heure ! Les souffrances physiques sont d'abord celles d'une enfant à peine vêtue, transie de froid et agitée de tremblements en permanence ; le deuxième tableau, celui d'une autre saison, nous la montre assoiffée au point de devoir s'écraser littéralement au sol pour pouvoir boire l'eau saumâtre des mares ; puis douleurs physiques et douleurs morales se combinent puisque nous voyons la fillette subissant des coups qui pleuvent en permanence, jusqu'à ce qu'elle soit accusée de vol injustement, et renvoyée.

Chez Flaubert, pour résumer, l'essentiel consiste donc à présenter brièvement une vue d'ensemble signifiante des enfances malheureuses. Pour Berthe (l'enfance la plus développée,

¹⁴³¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.161.

¹⁴³² Voir Guy SAGNES, « De Balzac à Flaubert : l'enfance de Deslauriers d'après le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* », *Littératures*, Université Toulouse-le Mirail, n°2, automne 1980, p.17-32.

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1980_num_2_1_1172

¹⁴³³ *Un cœur simple*, O.C.V, p.219.

le personnage adulte n'existant pas dans le roman), pour Deslauriers comme pour Félicité, il faut rassembler quelques éléments efficaces qui font mouche et qui offrent des visions archétypales de la souffrance dans l'enfance, en ce sens que, tout en étant originales pour chaque personnage, ces souffrances touchent à l'universel.

3.4.4. Rosanette vendue, Mélie violée...

Nous l'avons vu, Flaubert est un auteur conscient de la triste condition des filles. Viol et prostitution forcée sont des sujets abordés dans l'œuvre et la correspondance, que ce soit de façon très franche ou à demi-mot. Relevons par exemple une note dans le carnet du voyage en Orient, quand Flaubert arrive à Assouan avec Maxime Du Camp. Il remarque, dans une maison de prostitution, une singulière enfant :

[...] une petite fille à front carré et à cheveux blonds (sans doute faite par quelque Anglais) que Willemin¹⁴³⁴ prend dans ses bras en répétant : « Ah bent ! ah bent¹⁴³⁵ ! »

S'agirait-il là d'une réflexion hypothétique sur la génétique, en même temps qu'une information sur les pratiques concernant la prostitution des enfants ? Il faut savoir que le terme « bent », prononcé par le médecin Willemin, est une déformation de l'arabe « bint » (بنت), qui signifie « fille », terme que les soldats anglais empruntent à l'arabe, pendant l'occupation britannique de l'Égypte, de façon familière et péjorative, pour désigner une petite amie (« girl-friend »), voire une prostituée. Faut-il en conclure que la petite fille blonde de la maison de prostitution où elle vit est vendue, sans doute aux gens de passage ?

Au sujet de la prostitution et de la destinée malheureuse des enfants, une note du voyage en Italie nous renseigne sur les intuitions de Flaubert. Témoin donc ce portrait d'un proxénète suspecté d'avilir l'enfance, à Nice :

Notre loueur de maison de campagne, figure maigre, nez rouge et gros, museau allongé, bas blancs, souliers lacés, redingote grasse, chapeau *idem* sur le derrière de la tête. Canne de jonc, figure d'ancienne

¹⁴³⁴ Jeune médecin strasbourgeois en poste en Égypte depuis cinq ans au moment où Flaubert le rencontre, fin 1849, à Alexandrie.

¹⁴³⁵ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.693.

comédie, de parasite et de ruffian qui reçoit des piles. Il doit acheter des petites filles et les vendre aux riches – toujours de votre avis ; à la fois gai, officieux, familial et bas sans bassesse plate parce que c'est de l'humilité de nature quoique le calcul s'y prête et y ajoute¹⁴³⁶.

« Acheter des petites filles » (enlevées à leur parents ou vendues par iceux ?) pour en faire du commerce est supposé être le métier de cet homme dont Flaubert brosse un tableau peu amène, comme si l'apparence physique signalait le type du « parasite », du « ruffian », du calculateur au « museau allongé ». Nul doute que Flaubert ne lui accorde pas sa sympathie.

Ce qui touche aux rapports charnels monnayés, contre-nature, et relatifs à la pédocriminalité (pour employer un terme moderne, au risque de l'anachronisme) est souvent relevé par Flaubert comme en manière de dénonciation. Par exemple, dans une lettre que Flaubert adresse à Louis Bouilhet, de Constantinople, le 14 novembre 1850, il écrit :

À Mouglah, dans les environs du golfe de Cos, Max[ime] s'est fait polluer par un enfant (femelle) qui ignorait presque ce que c'était. C'était une petite fille de 12 à 13 ans environ. Il s'est branlé avec les mains de l'enfant posées sur son vi¹⁴³⁷.

Autant Flaubert donne l'impression de relever le fait de façon objective et froide, sans juger, (mais peut-être est-ce une façon cynique et désabusée de s'adresser à son ami ?) autant les scènes pédopornographiques dont il est témoin l'affligent. Dans une lettre qu'il adresse à Madame Flaubert le 9 février 1851, de Patras, il écrit :

Ne trouves-tu pas, chère vieille, que je deviens diablement moraliste en voyage ? j'ai beaucoup pratiqué l'humanité depuis 18 mois. Voyager développe le mépris que l'on a pour elle. Depuis celui qui vous demande du poison pour expédier son papa, jusqu'à la mère qui vous vend sa fille, on en voit de toutes les couleurs¹⁴³⁸.

« La mère qui vous vend sa fille » est le terme générique pour désigner toutes les mères maquerelles que Faubert rencontre, et parmi elles se trouve celle de la petite fille donnée en pâture à Du Camp à Mouglah justement. Nous en avons une première description :

La maîtresse de la maison est une grosse femme à téton pendant, à gros ventre, et à visage ouvert. Petite fille de onze à douze ans, cheveux rouges, portant un enfant sur son dos, et filant son fuseau à la porte quand nous sommes arrivés¹⁴³⁹.

¹⁴³⁶ *Voyage en Italie, ODJ*, p.1093.

¹⁴³⁷ *Corr.I*, p.711.

¹⁴³⁸ *Corr.I*, p.746.

¹⁴³⁹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.834.

Vendre des enfants pour le plaisir sexuel des voyageurs est répandu, et Flaubert l'atteste dans une lettre qu'il adresse de Naples à Camille Rogier le 11 mars 1851 :

Et puis la quantité de maquereaux qu'il y a ici est une chose plaisante. On m'a proposé des petites filles de dix ans, oui monsieur, des enfants en bas-âge, dont les nourrices sont sans doute en même temps les maquerelles. On m'a même proposé des mômes, ô mon ami. Mais j'ai refusé¹⁴⁴⁰.

Les garçons ne sont pas épargnés pour autant et la correspondance révèle des cas si scandaleux que la lecture en est parfois difficilement supportable. Flaubert se saisit de ces faits pour déplorer ce type d'abus sexuel avec un cynisme amer, comme si rien ne pouvait sauver l'humanité de la violence qu'elle exerce sur ses enfants :

Il y aura encore de beaux jours pour notre belle patrie ! Ouis cette anecdote que m'a narrée, tantôt, mon médecin de Croisset. Il venait d'être appelé près d'un moutard de sept ans affligé d'un paraphimosis, résultant de la masturbation exercée sur lui par une femme de 40 ans ! ladite villageoise recueille des petits malheureux, dont elle fait à la fois des domestiques et des godemichets. Car, c'est en frottant sur son clitoris (supposition du docteur) la quiquette du pauvre garçon qu'elle l'a élevée jusqu'à la hauteur d'une pine d'âne – que je te souhaite¹⁴⁴¹.

La pirouette rabelaisienne finale dont l'humour tend à conjurer l'horreur de l'anecdote rapportée n'empêche pas l'empathie de l'écrivain. L'usage de termes familiers voire vulgaires, et qui seraient d'un mauvais goût inadmissible aujourd'hui alors que les luttes contre la pédocriminalité s'intensifient, donne un ton sarcastique à ces quelques lignes, inaugurées d'ailleurs par une raillerie ironique à connotations politiques : « Il y aura encore de beaux jours pour notre belle patrie ! », moquerie visant à tourner en dérision les principes moraux en vigueur sous Napoléon III (les mêmes qui ont contribué à attaquer en justice *Madame Bovary*).

Ce ton persifleur se retrouve dans quelques lettres, et Flaubert se gausse à chaque fois qu'il peut faire état de la corruption morale des hommes. Il n'est d'ailleurs pas avare de plaisanteries licencieuses et obscènes avec ses amis proches. Le 5 août 1860, il écrit, par exemple, à Ernest Feydeau :

¹⁴⁴⁰ *Corr.I*, p.761. Nous pourrions ajouter que Flaubert entend constamment le rire de Yuk et c'est bien cette conscience cynique permanente qui lui permet d'écrire à George Sand, par exemple : « Le sens du grotesque m'a toujours retenu sur la pente des désordres. Je maintiens que le cynisme confine à la chasteté. » (*Corr.III*, p.531, lettre du 22 septembre 1866.)

¹⁴⁴¹ *Corr.III*, p.21.Lettre à Ernest Feydeau.

Je commençais à trouver le temps long, et je me demandais si tu n'étais pas resté collé au fond de l'anus d'un môme oriental, quand est survenue ton épître¹⁴⁴².

De même, dans une autre épître à Ernest Feydeau, vers le 15 septembre 1861 :

Une seule chose qui me divertisse un peu, ce sont les lubricités de messieurs les ecclésiastiques. As-tu vu l'histoire du frère Catulle, qui épuisait les enfants de 6 à 7 ans ?... C'est beau ! Et le langage des feuilles ? « L'école chrétienne était devenue une véritable école de débauche¹⁴⁴³ ! »

Les déplorations de Flaubert concernant les déviances sexuelles et les atrocités commises sur les enfants sont non seulement toujours mêlées d'humour noir et d'ironie défensive mais aussi empreintes de profond pessimisme. En témoigne l'information que l'écrivain communique, le 19 octobre 1875, à son ami Edmond Laporte :

Détail de mœurs : un citoyen vient d'être condamné par la cour de Quimper aux travaux forcés pour avoir violé ses trois filles et son fils âgé de seize ans. Quel tempérament, hein ! Ce n'est pas nous qui ferions ça ! du moins ce n'est pas moi¹⁴⁴⁴ !

Terrible fait divers, qui accentue le dégoût de l'écrivain pour l'humanité ! Un autre cas de mœurs dépravées intéresse Flaubert, puisqu'il le conforte dans ses raisons de mépriser ses semblables. L'histoire est celle du comte de Germiny, figure du parti conservateur et catholique militant, surpris dans une vespasienne des Champs-Élysées avec un jeune apprenti bijoutier. Lors de son arrestation, le comte frappa un agent de police et l'affaire fit grand bruit, notamment à cause des nombreux titres et des activités politiques de Germiny. Flaubert crée le néologisme « germinisme » formé sur le nom du coupable et l'utilise dans une lettre à Léonie Brainne, de Paris, en mars 1877 :

¹⁴⁴² *Corr.III*, p.100. Nous renvoyons encore à l'intervention de Hassen Bhkairia, « Flaubert, l'Orient et le dérèglement de la sexualité et du genre » lors du colloque international « Genre et sexualité dans l'œuvre de Gustave Flaubert » des 8-9-10 septembre 2021.

<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/flaubert-lorient-et-le-dereglement-de-la-sexualite-et-du-genre-par-hassen-bhkairia-institut-superieur-des-etudes-appliquees-en-humanites-de-tozeur/>

¹⁴⁴³ *Corr.III*, p.175. L'audition de la cour d'assises de la Charente-Inférieure, le 31 août 1861, rapporte les attentats à la pudeur avec violence commis sur des enfants par un frère de la Doctrine chrétienne (Philémon Delaurier, en religion frère Catulle). Dans le *Journal de Rouen* du 11 septembre 1861, on pouvait lire : « [...] 25 enfants de 6 à 10 ans ont été les victimes des passions infâmes du frère Catulle. Un de ces enfants, victime d'attentats nombreux, a éprouvé une maladie de langueur [...] ». Le frère Catulle sera condamné aux travaux forcés à perpétuité. (*Corr.III, Notes et Variantes*, p.1143.)

¹⁴⁴⁴ *Corr.IV*, p.984.

Re-scandales : le fils Boucicaut du Bon Marché est en prison pour actes de germinisme et la maîtresse d'asile de Suresnes, pour corruption d'enfants au-dessous de dix ans. Elle leur apprenait... les plus infâmes pratiques. Pauvre humanité¹⁴⁴⁵ !

« Pauvre humanité », en effet, que celle qui martyrise ainsi ses enfants...

L'évocation de ces maltraitances criminelles dans l'œuvre fictionnelle trouve un exemple dans *L'Éducation sentimentale*, l'histoire de Rosanette nous montrant sa destinée de petite fille pauvre et vendue par sa mère. Dans un souci de réalisme absolu, Flaubert charge son ami Jules Duplan de mener une enquête, afin de ne pas trahir la vérité historique sur la misère des canuts de Lyon et la prostitution. Dans une lettre du 27 août 1868, il écrit:

Voici la chose.

Je raconte, ou plutôt une cocotte de mon bouquin raconte son enfance. Elle était fille d'ouvriers à Lyon. J'aurais besoin de détails sur l'intérieur d'iceux.

1° Trace-moi, en quelques lignes, l'intérieur d'un ménage d'ouvriers lyonnais ;

2° les canuts (qui sont, je crois, les ouvriers en soie) ne travaillent-ils pas dans des appartements très bas de plafonds ?

3° Dans leur propre domicile ?

4° Les enfants travaillent-ils aussi ? [...]

Bref, je veux faire en quatre lignes un tableau d'intérieur d'ouvrier pour contraster avec un autre qui vient après, celui du dépucelement de Notre Héroïne dans un endroit luxueux ¹⁴⁴⁶.

Et dans le roman, la rencontre, à Fontainebleau, avec la petite paysanne qui garde des animaux et mendie, va permettre la confession de Rosanette. Le récit de son enfance est ainsi rapporté :

Elle soupira, et se mit à parler de son enfance. Ses parents étaient des canuts de la Croix-Rousse. Elle servait son père comme apprentie. Le pauvre bonhomme avait beau s'exténuer, sa femme l'invectivait et vendait tout pour aller boire. Rosanette voyait leur chambre, avec les métiers rangés en longueur contre les fenêtres, la pot-bouille sur le poêle, le lit peint en acajou, une armoire en face, et la soupente obscure où elle avait couché jusqu'à quinze ans. Enfin un monsieur était venu, un homme gras, la figure couleur de buis, des façons de dévot, habillé de noir. Sa mère et lui eurent une conversation, si bien que, trois jours après... Rosanette s'arrêta et, avec un regard plein d'impudeur et d'amertume :

« C'était fait¹⁴⁴⁷ ! »

L'originalité de la recherche stylistique de Flaubert est annonciatrice de celle de Louis-Ferdinand Céline dans la première moitié du XX^e siècle. En effet, l'expression « C'était fait ! »,

¹⁴⁴⁵ *Corr.V*, p.205.

¹⁴⁴⁶ *Corr.III*, p.795-796.

¹⁴⁴⁷ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.461.

détail puissant qui tombe comme un couperet et qui vise à rendre compte, à l'écrit, de l'émotion véhiculée par la parole à l'oral, a des accents qui se retrouveront chez Céline, notamment grâce à l'usage du démonstratif « ce » (c') qui est censé tout dire sans rien dire, comme par exemple dans la phrase « Ça a débuté comme ça », incipit du *Voyage au bout de la Nuit*, à ceci près qu'ici le démonstratif a une fonction cataphorique, alors que chez Flaubert, il laisse le soin au lecteur comme au personnage de Frédéric, de comprendre implicitement qu'il s'agit de la vente, du viol et de la défloration de Rosanette. Mais bien plus, si le démonstratif représente anaphoriquement la conséquence d'une enfance pauvre chez les canuts avec une mère alcoolique qui vend sa fille à un proxénète pour boire (elle vend « tout » pour aller boire, écrit Flaubert), il est si chargé d'implicite qu'il a la même valeur que celle donnée par Céline dans l'usage cataphorique du « ça », et le tranchant du « c'était fait » illustre la violence du déterminisme social qui met la pauvre fille sur la voie de la prostitution. C'est la raison pour laquelle, au fond, « c'était fait », puissamment cynique et amer, ou « ça a débuté comme ça » (comment devient-on courtisane ? comme « ça » !) ont le même extraordinaire relief.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, un enfant bossu va servir de monnaie d'échange à sa mère pour obtenir de quoi se nourrir. En effet, quand Bouvard et son ami s'intéressent aux maladies et à leur guérison par le camphre, ils décident de redresser un enfant bossu :

Ils entreprirent même la cure d'un bossu.

C'était un enfant qu'ils avaient rencontré un jour de foire. Sa mère, une mendiante, l'amenait chez eux tous les matins. Ils frictionnaient sa bosse avec de la graisse camphrée, y mettaient pendant vingt minutes un cataplasme de moutarde, puis la recouvraient de diachylum, et pour être sûrs qu'il reviendrait, lui donnaient à déjeuner.[...]

Cependant le bossu ne se redressait pas¹⁴⁴⁸.

La suite nous apprend que le médecin de Chavignolles, le docteur Vaucorbeil, menace les deux bonshommes de les citer en justice pour exercice illégal de la médecine, car ils se mêlent de soigner divers villageois, au risque d'aggraver leur état. Enfin :

Par prudence, ils congédièrent le bossu. Mais à cause du déjeuner lui échappant, sa mère cria beaucoup. Ce n'était pas la peine de les avoir fait venir tous les jours de Barneval à Chavignolles¹⁴⁴⁹!

Cette fois, la mère indigne (ou affamée) fait peu de cas de la bosse de son fils, et si elle accepte les velléités des deux apprentis-médecins, c'est uniquement pour satisfaire le besoin primaire de manger. L'infirmité de son enfant était bien à vendre pour un déjeuner.

¹⁴⁴⁸ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.404.

¹⁴⁴⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.407.

Parmi tous ces enfants infortunés, il en est un, dans *Bouvard et Pécuchet*, que l'auteur entoure d'un certain mystère : il s'agit de la petite Mélie, dont l'histoire nous est contée de façon assez sibylline. Flaubert ne donne que peu de détails, mais nous en dit assez pour que nous puissions en déduire l'histoire d'un viol. Nous rencontrons Mélie pour la première fois au chapitre II, quand Bouvard et Pécuchet visitent le domaine du comte de Faverges, afin de s'informer sur les techniques d'exploitation agricole :

Les deux amis entrèrent dans une luzerne qu'on fanait. [...]

Une petite fille les pieds nus dans des savates, et dont le corps se montrait par les déchirures de sa robe donnait à boire aux femmes, en versant du cidre d'un broc, qu'elle appuyait contre sa hanche. Le Comte demanda d'où venait cet enfant. On n'en savait rien. Les faneuses l'avaient recueillie pour les servir pendant la moisson. Il haussa les épaules, et tout en s'éloignant proféra quelques plaintes sur l'immoralité de nos campagnes.

Bouvard fit l'éloge de sa luzerne¹⁴⁵⁰.

Cette « petite fille aux pieds nus dans des savates » est le premier personnage d'enfant qui apparaît dans le roman¹⁴⁵¹ et sur lequel notre attention doit se porter. Quel est son âge exact ? Nous n'en savons rien, tant il est difficile d'établir une chronologie sûre et détaillée dans *Bouvard et Pécuchet*¹⁴⁵². Cependant, Flaubert donne çà et là quelques indices qui nous permettent peu ou prou de proposer une datation : Bouvard et Pécuchet se rencontrent un dimanche au mois d'août de l'année 1837, date que l'on peut déduire du fait qu'un an et six mois s'écoulaient entre leur rencontre et la réception par Bouvard de la lettre du notaire datée du 20 janvier 1839. Flaubert indique ensuite que les deux amis décident d'acheter une propriété à la campagne et que leurs recherches durent dix-huit mois. Ils achètent Chavignolles en 1840, mais il faut encore attendre six mois, nous dit Flaubert, pour s'y installer, le temps que Pécuchet soit en retraite. Pendant le déménagement à Chavignolles, Flaubert nous dit que les champs sont labourés : nous sommes donc à la fin de l'hiver, voire au printemps de l'année 1841. Les saisons de l'été et de l'hiver se passent, puis au printemps de l'année suivante, Bouvard et Pécuchet visitent le domaine de Faverges : nous sommes donc transportés en 1842, et plus

¹⁴⁵⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.368-369.

¹⁴⁵¹ Au premier chapitre, au cours de la promenade de Bouvard et Pécuchet dans Paris, nous n'avons pu voir que « deux ou trois petites filles, un collégien » (p.351.) au sein du cortège d'un mariage allant à Bercy, nul autre enfant distinctif avant l'apparition de la petite Mélie.

¹⁴⁵² Comme le fait remarquer Sophie Schvalberg dans son étude du roman, la rythmique de *Bouvard et Pécuchet* est à tempo variable et l'alternance des accélérations et décélérations du récit servent à « perturber la perception de la linéarité temporelle ». (Sophie Schvalberg, *Bouvard et Pécuchet*, Connaissance d'une œuvre, Bréal, p.55.)

précisément au mois de mai puisque la récolte de la luzerne a eu lieu. Mélie est donc une « petite fille » en mai 1842. Personne ne sait ni qui elle est ni d'où elle vient¹⁴⁵³.

Nous retrouvons plus loin Mélie grandie et devenue la petite servante de Gorgu. D'après certains repères laissés çà et là au fil du récit, (successions des saisons et des activités qui leur sont liées), nous pouvons dater approximativement les retrouvailles en 1847. Si Mélie avait une dizaine d'années en 1842 lors de la fenaison des luzernes, elle a une quinzaine d'années quand elle est employée chez une certaine Madame Castillon et obéit aux ordres de Gorgu. Il est fort possible qu'elle soit devenue sa maîtresse :

Ses bandeaux, de la couleur des blés, dépassaient un béguin de toile grise. Tous ses pauvres vêtements descendaient le long de son corps sans un pli ; – et le nez droit, les yeux bleus, elle avait quelque chose de délicat, de champêtre et d'ingénu.

« Elle est gentille, hein ? » dit le menuisier, pendant qu'elle apportait des verres. « Si on ne jurerait pas une demoiselle, costumée en paysanne ! et rude à l'ouvrage, pourtant ! – Pauvre petit cœur, va ! quand je serai riche, je t'épouserai !

– Vous dites toujours des bêtises, monsieur Gorgu », répondit-elle d'une voix douce, sur un accent traînard¹⁴⁵⁴.

Bouvard désire prendre Mélie à son service et la questionne. Nous apprenons alors que la jeune fille « était de Ouistreham, n'avait plus de famille, gagnait une pistole par mois¹⁴⁵⁵ ». Mélie s'installe chez les deux bonshommes devenus archéologues. Vient alors le détail remarquable qui nous intéresse : le comte de Faverges, à la recherche d'une correspondance ancienne pour des intérêts de famille et qui se penche sur de vieux papiers achetés par Bouvard et Pécuchet pour leur collection d'antiquités, leur fait l'honneur d'une visite à l'improviste. Ayant appris que les deux bonshommes ne détiennent pas la correspondance, le comte prend congé :

Mais déjà le Comte ouvrait la porte.

Mélie, qui se trouvait derrière, s'enfuit brusquement. [...]

Pourquoi leur bonne semblait-elle avoir peur ?

¹⁴⁵³ La phrase qui précède l'apparition de Mélie est étonnante par son double sens : « Quant au râfleur anglais, la prairie était trop inégale pour un pareil instrument ». Certes, Flaubert décrit les techniques agricoles, et le râfleur anglais est un instrument qui sert à rassembler le foin et à le mettre en tas. Mais on peut tout aussi bien imaginer que l'écrivain joue sur un double sens du mot « râfleur », c'est-à-dire celui qui « rafle », qui « enlève tout ». Le père de Mélie serait-il quelque « râfleur anglais » auteur d'un rapt et du viol de quelque paysanne dans la campagne, viol qui aurait généré cette orpheline abandonnée, livrée à elle-même, et recueillie par les faneuses au hasard de ses errances de mendiante ? Mélie serait-elle un personnage inventé en rapport avec le souvenir de cette petite fille blonde vue en Orient, et « faite par quelque voyageur anglais » à une prostituée égyptienne ?

¹⁴⁵⁴ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.427.*

¹⁴⁵⁵ *Bouvard et Pécuchet, O.C.V, p.427-428.*

Ils la questionnèrent ; et elle conta qu'elle avait servi dans sa ferme. C'était la petite fille qui versait à boire aux moissonneuses quand ils étaient venus. Deux ans plus tard, on l'avait prise comme aide, au château – et renvoyée « par suite de faux rapports¹⁴⁵⁶ ».

Il appartient donc au lecteur de comprendre les allusions de l'auteur, ses non-dits : en quelques phrases dispersées dans le récit, Flaubert ne raconte-t-il pas l'histoire d'une petite fille blonde aux yeux bleus, née dans des circonstances obscures mais probablement malheureuses, orpheline, sans famille, sans ressource, qui mendie dans la campagne et se retrouve à servir des faneuses ? Un aristocrate (celui-là même qui s'indignait contre l'immoralité dans les campagnes) la remarque, elle lui plaît, elle entre à son service, il la viole, la terrorise, s'en lasse, la renvoie. Elle vit ensuite avec un menuisier peu recommandable qui la cède à Bouvard et à Pécuchet. Elle revoit par hasard son violeur chez ses nouveaux maîtres qui s'étonnent de la voir à ce point terrorisée par le comte. S'agit-il pour le lecteur d'expliquer la terreur de Mélie en bâtissant un roman caché dans le roman, à la façon de la partie engloutie de l'iceberg qu'il s'agirait d'explorer, ou d'élucubrer exagérément ? Nous opterons plutôt pour le viol de l'enfant, car quelle autre cause pourrait bien avoir la peur de Mélie ? Flaubert n'en fait nullement le portrait d'une dévergondée. Elle semble fort sage, sait broder aux fuseaux avec agilité, travaille avec courage. Pourquoi a-t-elle été renvoyée ? Aurait-elle commis quelque vol ? Se serait-elle prostituée au château ? Une enfant si sage pourrait-elle si mal tourner ? N'était-elle pas, chez Madame Castillon, une figure angélique :

Mélie, quand elle eut lavé ses mains, prit sur le bord de la fenêtre, son métier à dentelles, s'assit en pleine lumière, et travailla.

Le linteau de la porte l'encadrait. Les fuseaux se débrouillaient sous ses doigts avec un claquement de castagnettes. Son profil restait penché¹⁴⁵⁷.

Nonobstant, ce portrait d'ange suit immédiatement la description d'un coffre ancien convoité par Bouvard et Pécuchet, et dont les compartiments représentent des scènes érotiques : Vénus-Anadyomène, Hercule et Omphale, Samson et Dalila, Circé et ses pourceaux, les filles de Loth enivrant leur père et, sous l'arbre du Paradis, Adam et Ève dans une « posture fort indécente¹⁴⁵⁸ » Que d'allusions directes à la sexualité ! Yuk est toujours là qui ricane et ricanera d'autant plus quand, plus loin dans le roman, Pécuchet sera initié aux plaisirs de l'amour charnel par Mélie elle-même, dans la cave de la maison de Chavignolles :

¹⁴⁵⁶ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.436-437.

¹⁴⁵⁷ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.427.

¹⁴⁵⁸ *Ibidem*.

Un tas de fagots se trouvait derrière. Elle s'y laissa tomber, les seins hors de la chemise, la tête renversée ;
– puis se cacha la figure sous un bras – et un autre eût compris qu'elle ne manquait pas d'expérience¹⁴⁵⁹.

Non seulement elle ne manque pas d'expérience, mais elle lui transmet la syphilis. Nul doute que l'histoire de Mélie est celle d'une petite fille qui a, hélas, rencontré sur son chemin quelque homme dépravé qui en a fait sa victime.

Enfin, les personnages de Victor et Victorine dans *Bouvard et Pécuchet* s'avèrent être les figures sans doute les plus complètes des maltraitances infligées aux enfants dans leur prime jeunesse : ils cumulent à eux seuls l'origine sociale défavorisée, la pauvreté, des conditions de vie misérables et agressives entre un criminel bagnard et une prostituée, ils se retrouvent orphelins, subissent le martyre des mauvais traitements et des coups. Installés chez les deux amis, ils se souviennent :

Souvent, ils se rappelaient l'intérieur d'une cabane où l'on se disputait. Leur père était rentré une nuit, avec du sang aux mains. Quelque temps après les gendarmes étaient venus. Ensuite ils avaient logé dans un bois. Des hommes qui faisaient des sabots embrassaient leur mère. Elle était morte. Une charrette les avait emmenés. On les battait beaucoup. Ils s'étaient perdus. Puis ils revoyaient le garde-champêtre, Mme de Noaris, Sorel, et sans se demander pourquoi cette autre maison, ils s'y trouvaient heureux¹⁴⁶⁰.

On peut imaginer que ce sont les enfants eux-mêmes qui racontent leur vie aux adultes qui les ont adoptés, sortes de petits Ulysse dérisoires qui font le récit de leurs aventures aux deux Phéaciens de Chavignolles. Flaubert use du discours indirect libre, et l'on remarque qu'il s'approprie un langage qui doit paraître appartenir aux enfants, le récit étant constitué d'images éparées qui sont celles des petits, disant tout sans détail précis¹⁴⁶¹. C'est au lecteur de combler les vides, de voir les différentes scènes qui feraient, de l'histoire de ces deux orphelins, un roman naturaliste d'inspiration zolienne, à moins que l'écriture très « cinématographique » de Flaubert n'en fasse un film du réalisme noir : enchaînant un plan rapproché, l'intérieur de la cabane, à un gros plan avec le sang sur les mains du père, puis à des plans d'ensemble, les gendarmes, le bois, les sabotiers qui s'affairent auprès de la mère, (la violent-ils à tour de rôle ? causent-ils sa mort ?) puis à un plan plus large avec la charrette qui les emporte, et peut-être un travelling, des plans rapprochés, un plan panoramique... Roman dans le roman encore que sont les enfances de Victor et Victorine, ou terribles visions de lanterne magique, si l'on ne veut pas

¹⁴⁵⁹ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.503.

¹⁴⁶⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.574.

¹⁴⁶¹ Ces tableautins sont en effet juxtaposés par le biais de l'asyndète.

être anachronique en évoquant les effets cinématographiques ? Flaubert peint décidément toutes les enfances ! Et il se pourrait bien que celles de l'enfer prennent le pas sur celles du paradis.

3.5. La sortie du paradis : la maladie et la mort.

3.5.1. Tout commence par *La Dernière Heure*.

Si, pour reprendre les mots de Paul Klee, « [t]oujours l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre¹⁴⁶² », toujours la pensée imaginative du lecteur suit les voies que l'auteur a tracées au fil du texte pour lui. Toute l'attention que nous accordons aux enfants dans les écrits de Flaubert, en plus de faire surgir des questions, nous permet de parvenir à un ensemble de constats : l'enfance est souvent, dans son caractère éphémère, non seulement fugace et vaine, mais de surcroît très fragile, et bon nombre d'enfants ne peuvent pas grandir chez l'écrivain. Quand ce n'est pas la mort qui les prend, la maladie les touche et les affaiblit. Ce faisant, la maladie des enfants change le cours de l'intrigue, et ce qui pourrait passer pour un détail insignifiant dans la narration devient crucial. Le petit Eugène de *L'Éducation sentimentale*, par exemple, empêche bien sa mère d'honorer son rendez-vous avec Frédéric à cause de sa maladie. C'est bien ici qu'il faut citer la phrase de Pécuchet : « Qu'importe ! Les

¹⁴⁶² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, traduction par Pierre Henri Gonthier, Denoël, Paris, 1987, p.96.

personnages du second plan ont parfois une influence énorme – et celui-là, peut-être, tenait le rouage des affaires¹⁴⁶³. » Nous y reviendrons.

La maladie n'est pas donc pas insignifiante, et Flaubert, fils de médecin, en fait un thème majeur dans son œuvre. La correspondance est riche aussi de remarques concernant des enfants malades. Par exemple, à Safed, alors que Flaubert est descendu chez un agent consulaire français :

Le soir, consultation à une grande femme juive avec un bonnet rouge, qui nous amène son pauvre petit enfant tout pâle et dolent de fièvre¹⁴⁶⁴.

L'« enfant tout pâle et dolent de fièvre » devient une source d'inspiration, comme tant d'autres vus à l'Hôtel-Dieu de Rouen. Flaubert vit très tôt, nous le savons, l'expérience de la maladie et de la mort. Cette proximité constante avec la mort a permis au jeune Gustave de quitter assez tôt le monde de l'enfance, ou tout du moins, de cesser de « penser en enfant¹⁴⁶⁵ ». Déjà dans *Loys XI*, (scène III du prologue), Flaubert fait parler un tonnelier qui expose des souvenirs d'enfance et qui oppose sa vision d'enfant sur les armes qu'il idéalisait. Sortir du paradis de l'enfance équivaut à délaissier ce que l'on a aimé, et à abandonner ce que l'on a particulièrement chéri. Les yeux des enfants ne sont pas les yeux des adultes : le tonnelier pensait en enfant et jugeait en enfant :

Enfant, tout en tournant mes cerceaux je pensais à ces armures, à ces armes qui vous écrasent comme sur un moulin, à leurs blasons dorés, à leurs hommes d'armes et à leur valetaille ; j'enviais tout cela, et je le méprise maintenant, et quand je vois, à travers mon échoppe, les compagnies piétiner sur le pavé, je voudrais pouvoir enfoncer mon tranchet dans le poitrail de leurs chevaux¹⁴⁶⁶.

Il se peut que l'épreuve du deuil soit précisément l'expérience qui suffise à faire cesser l'enfant de « penser en enfant », bien avant d'atteindre l'âge adulte. À ce titre, la nouvelle *La Dernière Heure* présente un remarquable intérêt. Flaubert y raconte l'histoire d'un jeune homme qui a vécu, à l'âge de dix ans, l'événement tragique de la mort de sa jeune sœur. Il en a ressenti une douleur telle qu'elle l'a fait basculer brutalement de l'insouciance à la mélancolie. Le traumatisme est si violent que le personnage, ébranlé par la disparition de l'être aimé, sort

¹⁴⁶³ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.449.

¹⁴⁶⁴ *Voyage en Orient*, O.C.II, p.780.

¹⁴⁶⁵ Nous reprenons ici les célèbres versets de saint Paul: « Lorsque j'étais enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je raisonnais comme un enfant. Devenu homme, j'ai mis fin à ce qui était propre à l'enfant¹⁴⁶⁵. Voir Paul de Tarse, *Première Épître aux Corinthiens*, 13.11, *La Bible*, T.O.B., édition Le Cerf, Paris 2004, p.1621. Peter Handke exploitera d'ailleurs la matière de ce thème dans une paraphrase poétique *Lied vom Kindsein* (« Lorsque l'enfant était enfant » ou « La chanson de l'enfance »), cette paraphrase ayant été commandée et utilisée par Wim Wenders, pour son film *Les Ailes du Désir*,1987.

¹⁴⁶⁶ *Loys XI*, *ODJ*, p. 311.

de l'enfance riante, tout en gardant par devers lui ce souvenir d'enfance qui est, pour reprendre une expression de Martin Legros, « une part indestructible de [son] être¹⁴⁶⁷ » puisqu'elle suffit à faire désirer la mort. En fait, nous pourrions dire que Flaubert fait le récit de l'entrée brutale de l'enfant dans la philosophie, et que cette philosophie propose deux solutions : le suicide (c'est la solution radicale choisie par Emma) ou le rire, à l'instar du dieu Yuk. Le personnage choisit le suicide en regrettant de n'avoir pas su opter à temps pour le rire. *La Dernière Heure* est donc l'histoire d'un enfant qui « entre dans le savoir » à cause de la mort de sa sœur. Il s'agit d'une initiation terrible : l'initiation à la tragédie du monde. Comme nous allons le voir, deux autres personnages, les deux vieilles femmes qui procèdent à la veillée funèbre du corps de la petite fille, sont les principales initiatrices, au cours d'un processus questionnant, d'une maïeutique particulière qui conduira l'enfant philosophe à la négation, au nihilisme.

Flaubert nous présente donc un enfant « philosophe naturel¹⁴⁶⁸ », un petit garçon éperdu de chagrin qui est violemment chassé du paradis pour plonger dans l'enfer : il prend conscience que le temps des plaisirs et des jeux sur le rond de gazon riant ne reviendra plus. Examinons donc d'un peu plus près ce « conte philosophique », comme l'appelle Flaubert. Ce récit daté de janvier 1837 (Flaubert a seize ans) et intitulé « La Dernière Heure¹⁴⁶⁹ » met en scène un narrateur âgé de dix-neuf ans, qui a décidé de se suicider par asphyxie ; il passe sa « dernière heure » à écrire pour justifier son acte, et, les effets du gaz se faisant sentir, il n'achève pas son texte. À ce sujet, nous partageons entièrement le point de vue d'Yvan Leclerc qui émet une explication quant à l'inachèvement de la nouvelle :

Dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, figure la mention « Inachevé », après le numéro « VII » d'un fragment laissé en blanc. Dans les deux *Dictionnaires Flaubert*, les auteurs de la notice sur ce texte entérinent ce constat, Juliette Azoulai (« Ce texte inachevé ») et Christophe Ippolito (« Le conte est resté inachevé »). Cependant, on peut avancer une autre hypothèse, que le dispositif énonciatif rend crédible. Ce conte philosophique est écrit à la première personne par un jeune homme de 19 ans qui trace sur le papier ses derniers mots après avoir allumé du charbon qui dégage de l'oxyde de carbone : il mourra par asphyxie dans le délai d'une heure. En six paragraphes numérotés, il donne les raisons de son suicide. L'évocation occupe six pages dans l'édition de la Pléiade : on pourrait matériellement les écrire en une heure, c'est-à-dire le temps de survie que s'accorde le narrateur. Il trace le chiffre VII, et là, il s'arrête. L'éditeur et les critiques n'ont pas imaginé que le jeune homme pouvait mourir à ce moment-là. Si bien que l'inachèvement ne serait pas dû à un abandon de la part de l'auteur, mais à la préméditation du

¹⁴⁶⁷ Martin Legros, « L'Appel de l'Enfance », <https://www.philomag.com/articles/lappel-de-lenfance>

¹⁴⁶⁸ Nous reprenons l'idée développée par Salim Makkadem, dans « Enfance et philosophie », article mis en ligne sur Cairn.info le 15/04/2021, consulté le 14/06/2021 à 09 :06, <https://doi.org/10.3917/eph.593.0051>

¹⁴⁶⁹ *La Dernière Heure*, ODJ, p.187.

personnage contenue dès la première phrase. Nous n'avons pas affaire à un inachèvement, mais à une vie qui s'achève. Éditeurs et critiques ont confondu le narrateur et l'auteur¹⁴⁷⁰.

De son côté, Jean Bruneau, dans *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, s'il trouve dans la nouvelle une allusion à George Sand, puisque le prénom choisi par Flaubert pour la sœur du narrateur est Lélia, considère que la nouvelle est inachevée : autrement dit, il serait impossible de lui donner un sens, puisque nous n'avons pas sous les yeux la fin. Mais si Flaubert fait mourir le narrateur d'asphyxie, nous ne saurons jamais rien de ce qu'il voulait écrire, car il n'y a rien qu'un vide volontaire. Ce qui serait à décrypter, consisterait simplement dans la conscience que le sens de toute chose sur Terre nous est à jamais caché. La seule vérité est que la mort d'un enfant est inacceptable, qu'elle est une bonne raison de se suicider, et que Dieu, s'il existe, n'a que le pouvoir de faire mourir.

D'abord, en épigraphe, Flaubert cite Rabelais : « Le moyne dit : “ Que pensez-vous en vostre entendement estre par cest énigme désigné et signifié¹⁴⁷¹ ? ” ». L'auteur nous annonce que la nouvelle doit être considérée comme une énigme supplémentaire à résoudre. Comme Rabelais, Flaubert a donc le goût des jeux cryptés. Si l'œuvre de Rabelais est brouillée par un encodage subtil qu'il convient de savoir intelligemment lire, celle de Flaubert suit son exemple et l'est aussi. Il semblerait donc, par cette épigraphe, que le jeune Flaubert nous invitât à ronger l'os pour goûter la substantifique moelle, bref, le lecteur doit creuser la surface du texte pour pénétrer sa profondeur. Mais sous l'apparente gravité de son écriture, Flaubert fait toujours entendre le rire de Yuk, ou les rires du « Garçon », et, comme chez Rabelais, il se peut qu'une énigme cache le paradoxe de n'en être pas une...

En admettant que *La Dernière Heure* ne soit qu'un jeu d'esprit qui nous force à faire preuve de sagacité pour trouver un sens caché ou la réponse à une question d'ordre philosophique, en quoi ce texte est-il parabolique ou métaphorique ? Peut-être pourrions-nous commencer par nous interroger sur le choix du prénom « Lélia » pour la petite sœur du narrateur. Certains commentateurs, dont Jean Bruneau comme nous l'avons dit, proposent le roman de George Sand, *Lélia*, comme source d'inspiration¹⁴⁷². Mais, nous le savons, Flaubert

¹⁴⁷⁰ Voir l'article d'Yvan Leclerc, « Ne rien renier, ne rien abandonner : réécrire – Flaubert ou la rumination perpétuelle », *Fabula / Les colloques*, Le négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6819.php%20>, page consultée le 28 mai 2021.

Nous ajouterons qu'Yvan Leclerc précise que « le manuscrit est peut-être volontairement interrompu pour coller à la situation d'énonciation, le narrateur à la première personne se suicidant : l'absence de signature de l'auteur mimerait alors la disparition du héros... ». Yvan Leclerc, « Devoirs scolaires et créations libres dans les œuvres de jeunesse de Flaubert », dans *Flaubert au Collège royal de Rouen, Cahiers Flaubert Maupassant* n°41, Rouen, 2023, p.83.

¹⁴⁷¹ Citation que nous retrouvons chez Rabelais dans *Gargantua*, « Énigme en prophétie », chap. 58, *Œuvres complètes*, Intégrale Seuil, Paris, 1973, p.206.

¹⁴⁷² Voir les notes de Guy Sagnes dans l'édition de la Pléiade, qui précise que le roman *Lélia* avait paru en 1833.

était féru de latin comme de grec, et nous devons peut-être noter que le prénom « Lélia » est une variante de « Clélia », dérivé de la racine latine « clavis », issue du terme grec « kleistos », et qui a pour sens « clé » ou « fermeture ». Le prénom « Lélia » aurait donc pour signification « clef » ou « fermeture ». Le personnage de cette petite fille dont la mort ébranle le narrateur enfant serait-il la « clef » d'une énigme à déchiffrer ? Peut-être faudrait-il revenir à *L'Idiot de la Famille* de Sartre et retenir sa phrase laconique :

La mort est la clé. Pour tous¹⁴⁷³.

Lélia serait alors une représentation allégorique de la mort, par la mise en abîme de sa propre mort. Ainsi, dans cette nouvelle que nous qualifierons d'obscur ou équivoque, les différents éléments narratifs, (comme ce jeune homme qui écrit avant d'être asphyxié par le charbon incandescent, comme le suicide, le récit de la mort de sa sœur, les deux vieilles mercenaires qui officient aux rites de la veillée funèbre, la petite fille Lélia que le narrateur désire voir jouer avec lui sur le gazon), seraient des signes à décrypter...

Mais reprenons le texte. D'abord, le narrateur annonce son suicide préparé et en cours. Habile en ironie, il explique qu'il a « plus de vingt-cinq mille livres de rentes », que sa famille est bonne pour lui, qu'il a vu « presque tous les théâtres d'Europe », qu'il n'a « jamais eu une seule indigestion depuis le jour de [sa] naissance », qu'il n'est « ni borgne, ni boiteux, ni bossu », mais il conclut l'énumération des raisons de son bonheur et de son contentement en déclarant : « je suis si heureux qu'aujourd'hui, à dix-neuf ans, je me suicide¹⁴⁷⁴. » Beau paradoxe dont on apprécie l'humour !

Aussitôt après cette singulière entrée en matière, Flaubert passe au deuxième chapitre (il y en aura sept, le septième étant vide comme nous l'avons dit). Le deuxième chapitre commence par un souvenir d'enfance. Le narrateur rapporte ce qui lui est arrivé alors qu'il avait dix ans :

Un jour, je m'en souviens – j'avais dix ans à cette époque –, ma mère m'embrassa en pleurant et me dit d'aller jouer sous les marronniers qui bordaient la pelouse du château (oh ! comme ils doivent avoir grandi depuis !). Je m'y rendis, mais comme ma Lélia ne vint pas m'y trouver, j'eus peur qu'elle ne fût malade. Je revins à la maison : tout était désert. Un grand drap noir était étendu sur la grille d'entrée. Je montai à

¹⁴⁷³ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, t.2, Gallimard, Paris, 1971, p.1430.

¹⁴⁷⁴ *La Dernière Heure*, ODJ, p.189-190.

la chambre de ma sœur, je me souvins alors qu'il y avait plus de huit jours qu'elle n'était pas venue jouer avec moi¹⁴⁷⁵.

Le narrateur n'a qu'une heure pour coucher par écrit les causes de son suicide, ce qui devrait servir à justifier la litote qui précède. Tout commence par un événement tragique : la mort de sa jeune sœur. Cette mort est racontée avec objectivité par un narrateur qui pense à nouveau « en enfant » et qui évoque des signes que sa naïveté ne pouvait pas interpréter à leur juste valeur. En cela, Flaubert maintient un certain suspense et s'arrange pour que les faits rapportés par son narrateur paraissent d'abord ne pas avoir de sens : c'est comme si le jeune homme suicidaire se glissait dans la peau de l'enfant qu'il était, pour revivre et décrire des événements dans l'ordre de leur déroulement, suite de petites énigmes qu'il ne comprenait pas.

Premier fait : un jour, sa mère l'embrasse en pleurant. Le narrateur ne juge pas, ne nous donne pas les causes de ses pleurs et ne nous informe pas de sa réaction. L'ordre est donné d'aller jouer sous les marronniers : l'enfant obéit sans se poser de questions. Pourquoi la mère pleure-t-elle ? Il ne le sait pas. Le lecteur a d'emblée un avantage sur l'enfant : il comprend qu'un deuil frappe la famille. Suit une parenthèse étrange : les marronniers doivent avoir grandi, nous dit le narrateur, mais pas la petite sœur apprendra-t-on. Si le narrateur n'a pas pu vérifier l'état des marronniers, c'est donc qu'il n'est pas retourné au château depuis la mort de sa sœur. La maison a été quittée, abandonnée peut-être... Bref, le récit rétrospectif nous apprend que le narrateur enfant attend Lélia, sa jeune sœur, sous les marronniers qui bordent les pelouses, et elle ne vient pas. Peut-être est-elle malade ? pense l'enfant. Il revient au château, lequel est vide. Où est passée la mère qui l'a embrassé en pleurant ? Il voit un drap noir à la grille, drap que l'on vient d'accrocher puisqu'il n'en a pas fait état auparavant. L'enfant monte alors à la chambre de sa sœur, et là, étonnement, il s'aperçoit qu'elle n'a pas partagé ses jeux depuis plus de huit jours, détail assez incompréhensible pour le lecteur, car comment expliquer pourquoi cet enfant qui joue avec sa sœur et l'embrasse chaque soir, ne s'est pas rendu compte plus tôt de l'absence de la fillette ? Que s'est-il passé durant ces huit jours qui se sont déroulés sans que cet enfant joue avec sa sœur, et sans qu'il se pose la moindre question ? Tout à coup, parce que la mère l'envoie jouer sous les marronniers, que sa sœur ne vient pas, un éclair de lucidité le frappe et il prend conscience brutalement qu'il n'a pas joué avec sa sœur depuis huit jours. Si le lecteur accepte de subir l'illusion réaliste, il peut supposer que la fillette était malade, et que le frère dans son innocence et sa candeur, n'a pas compris qu'elle était mourante. S'il a « pensé en enfant », il ne s'est aperçu de rien. Mais il faut être singulièrement naïf pour, à dix ans, ne

¹⁴⁷⁵ *La Dernière Heure*, p.190.

pas comprendre que la petite fille est malade quand elle ne vient pas jouer ou qu'il est arrivé quelque chose... Les adultes ne lui ont rien dit. Peut-être lui ont-ils menti ? Bref, l'enfant a vécu plus de huit jours dans l'ignorance. N'est-ce pas caractéristique aussi de l'inconscience enfantine ? Cette inconscience fait vivre les événements à travers un filtre impénétrable et empêche d'avoir accès aux réalités du monde des adultes ; elle fait vivre dans un pli qu'il faudra attendre de déplier, quand le cerveau sera plus mature... La nouvelle nous raconterait donc l'histoire d'un enfant pour lequel le « dépli » n'a pas attendu son heure : tout s'est violemment ouvert le jour de la mort de la petite fille Lélia, « clef » qui ouvre la porte de l'enfer du réel, là où règne la vérité choquante du *Memento Mori*. Lélia est aussi la clef qui ferme à jamais la porte du paradis... L'inconscience se transforme en conscience et les yeux de l'enfant se dessillent.

Le deuxième paragraphe de ce chapitre nous en apprend davantage :

Je montai à sa chambre. Il y avait deux femmes qui venaient d'ordinaire demander l'aumône à la porte du château, elles tenaient quelque chose de lourd dans leurs bras, qu'elles entouraient d'un drap blanc. C'était elle.

On m'a souvent demandé depuis pourquoi j'étais triste¹⁴⁷⁶.

De la mère, du père, d'éventuels membres de la famille venus pour la veillée funèbre, on ne saura rien : il n'est fait mention d'aucun autre personnage, et seuls restent le narrateur enfant, les deux vieilles et le cadavre de la petite fille. En effet, le narrateur évoque la présence de deux vieilles mendiante, qui sont embauchées de façon incongrue pour officier aux rites funèbres. Ce sont ces mercenaires qui se sont probablement occupées de la toilette de la morte, puisqu'elles ont enseveli la fillette dans le drap blanc et portent « quelque chose de lourd ». Là encore, le narrateur de dix-neuf ans se remet dans la peau de l'enfant de dix ans qu'il était, pense à nouveau en enfant et voit les objets sans pouvoir les nommer : d'abord « quelque chose de lourd » désigne la dépouille mortuaire qui est non identifiable à première vue ; du corps de sa sœur morte, l'enfant ne ressent que l'impression du poids, grâce à la perception visuelle qui débouche sur l'appréciation tactile de la lourdeur de « quelque chose », sans qu'il sache qu'il s'agit de l'inertie cadavérique, sans résistance, sans tonus. L'enfant voit pour la première fois un corps mort porté par deux officiantes.

L'identification vient ensuite de façon brutale par une courte phrase « c'était elle ». Trois syllabes, comme trois coups assés. L'explication du caractère triste du narrateur

¹⁴⁷⁶ *La Dernière Heure, ODJ*, p.190.

suit sous une forme elliptique : tout le malheur de sa vie a pour origine la vue de ce corps mort et ce deuil. Le narrateur nous offre ainsi, par déduction, son autoportrait au présent : celui d'un jeune homme mélancolique, resté rêveur et silencieux depuis l'événement. La tristesse n'a jamais été guérie. Le deuil n'est pas achevé. La douleur perdure.

Quant aux deux vieilles mendiante habituées à être vues à la porte du château, elles s'apparentent à deux oiseaux de mauvais augure. Vieilles pleureuses, mauvaises fées portant malheur, ne ressemblent-elles pas aux cruelles sorcières d'Apulée, les vieilles Méroé et Panthia qui, dans *L'Âne d'Or*, sont porteuses de mort ? Sont-elles les anges qui viennent emporter l'âme, Éros et Thanatos ? Ou Flaubert s'est-il inspiré, en fervent lecteur de Byron¹⁴⁷⁷, des deux sœurs incarnant des anges de la mort orientaux, Mounkar et Nakir ?

Le troisième chapitre débute ainsi :

C'était elle, ma sœur ! morte et sans souffle !

La nuit arriva bientôt. Oh ! qu'elle fut longue et amère !

Ces deux femmes vêtues de noir remirent le corps dans le lit de ma sœur, elles jetèrent dessus des fleurs et de l'eau bénite, puis, lorsque le soleil eut fini de jeter dans l'appartement sa lueur rougeâtre et terne comme le regard d'un cadavre, quand le jour disparut de dessus les vitres, alors elles allumèrent deux petites bougies qui étaient sur la table de nuit, s'agenouillèrent et me dirent de prier comme elles¹⁴⁷⁸.

Ce chapitre, le plus long, contient principalement le récit de la veillée funèbre. Nulle présence de prêtre ou de parent, mais seulement ces deux vieilles qui demandent à l'enfant de prier. Or, le petit garçon croit qu'il faut prier pour que Lélia revienne à la vie, et, quand il s'aperçoit que sa prière est vaine, c'est contre les deux vieilles, sbires de Satan, anges de la mort, qu'il va se

¹⁴⁷⁷ En effet, Flaubert connaît Byron depuis 1835, puisque, alors en classe de cinquième cette année-là, il doit rédiger, dans le cadre d'un devoir scolaire, le portrait de lord Byron, « d'après ses écrits, et sa vie ». (*Portrait de Lord Byron*, *ODJ*, p.38-39.) Nous en retiendrons une phrase utile pour l'analyse de *La Dernière Heure*, qui prouve encore que Flaubert lit Byron : « Il [Byron] ne croyait à rien, si ce n'est à tous les vices, à un Dieu vivant, existant pour le plaisir de faire le mal ». Développant le même thème, le narrateur dira qu'il pourrait être Dieu en étouffant la linotte de Lélia. Ajoutons que, dans la correspondance, la première mention du nom de Byron apparaît dans une lettre adressée à Ernest Chevalier le 24 mars 1837, soit deux mois après l'écriture de la nouvelle. Flaubert déclare qu'il pourrait lire le Byron de la bibliothèque d'Alfred Le Poittevin mais regrette que celle-ci soit fermée. Plus tard, dans une lettre datée de septembre 1838, Flaubert prouvera son admiration pour le poète anglais : « Vraiment je n'estime profondément que deux hommes : Rabelais et Byron les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde ! » (*Corr.I*, p.28.). Il n'empêche que des écrits antérieurs à 1837 prouvent l'influence de Byron sur le jeune Flaubert : c'est le cas de *Voyage en Enfer* de 1835, où apparaît la figure d'un vieillard en guenilles (*ODJ*.p.15.) assis au pied d'une colonne. « Ce vieillard c'était la Vérité. » (*Voyage en enfer*, *ODJ*, p.16.) Alors il est possible que les deux vieilles soient inspirées d'un poème de Byron, *Le Giaour* de 1813, où apparaît un ange de la mort, le Mounkar. Dans la tradition, Mounkar et Nakir sont deux anges qui vont par deux. Du reste, dans ce poème, il est question d'une jeune fille, Leïla (Lélia ?), que le Giaour aperçoit dans son linceul. Quoi qu'il en soit, l'influence byronienne va se retrouver dans le nihilisme de Flaubert.

¹⁴⁷⁸ *La Dernière Heure*, *ODJ*, p.190.

révolter. Là encore, Flaubert adopte le point de vue naïf de l'enfant, pour rendre compte des rites funèbres observés avec le regard pur de l'ingénu d'une façon objectivement behaviouriste. Confronté à la mort pour la première fois, l'enfant va cependant imaginer que la ferveur de sa prière aura une vertu magique. La force de la nouvelle repose sur ce malentendu : le sentiment d'avoir été trompé, abusé, floué par les deux vieilles et la trahison dont l'enfant se sent victime sont intolérables. Source de souffrance extrême, la mort de la fillette se double d'une seconde mort : l'impossible résurrection. L'espoir fou de l'enfant qui voulait redonner vie à sa sœur se heurte à la cruauté du réel et le malentendu dans la nouvelle sera prétexte à nier l'immortalité de l'âme. Pourtant, l'enfant, seul avec ces deux anges porteurs de mort, a exécuté l'ordre donné avec une conscience appliquée dont le narrateur se souvient ; des sensations tactiles et visuelles sont restées ancrées :

Je priai, oh ! bien fort, le plus qu'il m'était possible ! mais rien... Lélia ne remuait pas !

Je fus longtemps ainsi agenouillé, la tête sur les draps du lit froids et humides, je pleurais, mais bas et sans amertume, pourtant avec angoisse : il me semblait qu'en priant, en pleurant, en me déchirant l'âme avec des prières et des vœux, j'obtiendrais un souffle, un regard, un geste de ce corps aux formes indéfinies et dont on ne distinguait rien, si ce n'est, à une place, une forme ronde qui devait être la tête, et, plus bas, une autre qui semblait être les pieds. Je croyais, moi, pauvre et naïf enfant, je croyais que la prière pouvait rendre la vie à un cadavre, tant j'avais de foi et de candeur¹⁴⁷⁹ !

Redonner vie à un cadavre, ce n'est pas seulement l'espoir d'un enfant naïf, car c'est exactement ce que veut Charles « devenu plus faible qu'un enfant¹⁴⁸⁰ » au chevet d'Emma morte :

Il se posait en face d'elle pour mieux la voir, et il se perdait en cette contemplation, qui était plus douloureuse à force d'être profonde.

Il se rappelait des histoires de catalepsie, les miracles du magnétisme ; et il se disait qu'en le voulant extrêmement, il parviendrait peut-être à la ressusciter. Une fois même il se pencha vers elle, et il cria tout bas : « Emma ! Emma ! » Son haleine, fortement poussée, fit trembler la flamme des cierges contre le mur¹⁴⁸¹.

L'expérience de l'irréversibilité de la mort et de la surdité – voire l'absence – de Dieu, qui devrait détenir, selon le mythe, le pouvoir de résurrection mais qui ne l'exerce pas sur la petite fille, conduisent le narrateur à faire l'expérience de son impuissance et de la totale inutilité de la prière. L'inefficacité de la prière est bien la preuve que Dieu n'existe pas ou s'il existe, il

¹⁴⁷⁹ *La Dernière Heure*, p.190-191.

¹⁴⁸⁰ *Madame Bovary, O.C.III*, p.438.

¹⁴⁸¹ *Madame Bovary, O.C.III*, p.441.

fait mourir les enfants. En définitive, le texte de l'adolescent Flaubert va tendre à démontrer l'inexistence d'un dieu, et sa réflexion sur l'âme ressemble fort aux questionnements de D'Holbach dans *Le Bon Sens*, comme nous allons le voir. Le narrateur revient donc sur cette nuit de veille :

Oh ! on ne sait ce qu'a d'amer et de sombre une nuit ainsi passée jeune à prier sur un cadavre, à pleurer, à vouloir faire renaître le néant ! On ne sait tout ce qu'il y a de hideux et d'horrible dans une nuit de larmes et de sanglots, à la lueur de deux cierges mortuaires, entouré de deux femmes aux chants monotones, aux larmes vénales, aux grotesques psalmodies. On ne sait tout ce dont une scène de désespoir et de deuil vous remplit le cœur ; enfant, de tristesse et d'amertume ; jeune homme, de scepticisme ; vieillard, de désespoir¹⁴⁸².

Le jour de son suicide donc, le narrateur rend compte de cette expérience d'enfant, dans une forme exclamative où se répète la formule « on ne sait » : le savoir de l'homme ne peut pas embrasser l'étendue du désespoir d'un enfant en prière sur un cadavre. En outre, le jeune auteur, dont l'acuité de l'observation est déjà bien fine, nous fait voir avec précision une scène qui donne déjà au lecteur l'expérience du temps. Les reprises anaphoriques, comme pour mieux imiter les litanies suppliantes de l'enfant, permettent une appréciation de l'écoulement temporel ; ainsi le texte fictif qui raconte une veillée funèbre nous fait-il paradoxalement assister à la naissance du sentiment du tragique chez un enfant qui vit le point d'acmé du malheur. La grande originalité et la grande modernité de Flaubert consistent à nous faire voir l'atrocité de la mort d'un enfant à travers les yeux d'un autre enfant. Nous ne saurons rien de la maladie de Lélia, rien de sa potentielle agonie, mais nous connaissons les ravages que l'événement a causés sur son frère : un traumatisme irréversible qui a provoqué un dégoût foncier de l'existence et le désir d'en finir. Et puis, où sont les parents de l'enfant ? Où est sa famille ? Qui le console cette nuit-là ? Personne ? Pourquoi cette absence ? Il n'y a ni père, ni mère, ni famille, ni domesticité dans cette scène. Quel étrange et singulier tableau ! Il semble que l'être humain soit toujours désespérément seul face à la mort. Comme placé dans un monde parallèle inquiétant, quasi fantastique, monde où toute vie aurait disparu, l'enfant semble perdu dans un tableau lugubre et gothique, sans la présence réconfortante d'un entourage proche ; le narrateur en tous cas occulte leur présence. Les deux vieilles restent sans visage à ses côtés. Le souvenir est-il suffisamment traumatique pour faire l'impasse sur les autres membres de la famille, tout du moins la mère puisque le narrateur en fait mention plus haut ? Les termes employés par Flaubert décrivent la force terrible de cette nuit-là, mais force qui dépasse tout le

¹⁴⁸² *La Dernière Heure, ODJ*, p.191.

savoir humain, avec des couples d'adjectifs « amer et sombre », « hideux et horrible », des couples de substantifs : « de larmes et de sanglots », « de désespoir et de deuil », « de tristesse et d'amertume ». Les rythmes binaires sont combinés aux rythmes ternaires des verbes : « à prier », « à pleurer », « à vouloir faire renaître », et aux compléments du nom : deux femmes « aux chants monotones, aux larmes vénales, aux grotesques psalmodies », et aux trois âges de la vie : « enfant », « jeune homme », « vieillard ». Tout le travail poétique de Flaubert autour du vocabulaire de la mort vise à faire entendre les scansion de la déploration, les vagues réitérées de la folie douloureuse, et l'irritation nerveuse qu'elles peuvent causer.

Suit plus loin un passage de dialogue direct qui a la particularité d'animer extraordinairement la scène, et que le narrateur rapporte parce qu'il contient, en somme, la résolution du malentendu et l'explication des causes du suicide : l'enfant avait prié pour ramener Lélia à la vie, alors que les deux vieilles avaient demandé de prier pour son âme. Il y a eu au départ un « défaut d'information », si nous pouvons nous permettre cette expression moderne : un élément important et crucial de la consigne a manqué. À nos yeux, il s'agit là d'une prouesse d'écriture de la part du jeune auteur Flaubert qui a réussi, tout au long de son texte, à mettre son lecteur dans la peau de l'enfant pour que ce dernier « pense en enfant » et croie au surnaturel, à la magie, dans l'ignorance de l'irréversibilité de la mort. De l'enfant, Flaubert sait parfaitement restituer l'extraordinaire naïveté, la fragilité et l'inexpérience, l'immaturité et l'impéritie. N'ayant qu'une connaissance déficiente des lois de la vie, l'enfant est montré comme dans l'état premier de l'être sauvage qui n'aurait jamais vu quelqu'un mourir. La nouvelle illustre ce que peut être la virginité de la pensée, voire la virginité d'une activité philosophique qui va déboucher sur une réflexion métaphysique. Car l'enfant traverse des étapes qui le mènent à la résolution ultime et radicale en une nuit. Lélia ne renaît pas avec le jour, rien ne se passe comme il l'avait prévu :

Puis quand le jour commença à paraître, lorsque les deux cierges mortuaires commencèrent à mourir aussi, alors ces deux femmes partirent et me laissèrent seul. Je courus après elles et, me traînant à leurs pieds, m'attachant à leurs vêtements :

« Ma sœur ! leur dis-je en sueur, ma sœur ! oui, Lélia ! où est-elle ? »

Elles me regardèrent étonnées.

« Ma sœur ! vous m'avez dit de prier, j'ai prié pour qu'elle revienne, vous m'avez trompé !

– Mais c'était pour son âme ! »

Son âme ? Qu'est-ce que cela signifie¹⁴⁸³ ?

¹⁴⁸³ *La Dernière Heure, ODJ*, p.191.

Comme les deux femmes ont, malgré elles, fait croire à l'enfant qu'il était possible de ressusciter un mort grâce aux incantations, pour l'enfant floué, c'est la distorsion entre ses espoirs et la réalité qui paraît insoutenable. La révolte qui s'en suit légitimement conduit au reniement de l'existence de l'âme. D'abord, l'enfant, curieux, demande aux vieilles ce que c'est, mais elles ne répondent pas : Flaubert laisse entendre qu'elles ne le savent pas elles-mêmes. L'acte philosophique inaugural est tout bonnement l'expérience de la mort et l'étonnement premier devant son caractère irrévocable. Autrement dit, la nouvelle intitulée « La Dernière Heure » raconte, à travers le regard de l'enfant sur la mort de l'enfant, la première heure de la philosophie, ou l'enfance de la philosophie en tant que pensée révélatrice de l'énigme de la mort.

L'écrivain de seize ans se lance dans le grand débat sur l'existence de l'âme, et ce qui la définit. Si Flaubert est nihiliste, du moins dans ses œuvres de jeunesse, son nihilisme s'affirme ainsi nettement dès son adolescence. Cette nouvelle en témoigne. Il ne croit en rien, ni en un au-delà, ni en une entéléchie immatérielle qui logerait en notre corps et que l'on appellerait « âme ». C'est avec ironie qu'il s'exprime sur « cette antithèse du corps et de l'âme¹⁴⁸⁴ ». Ainsi répond-il à Ernest Chevalier qui affirme croire en « une force créatrice (Dieu, fatalité, etc.) » et en trouver l'existence plus agréable :

Quand tu auras vu le poignard qui doit te percer le cœur, la corde qui doit t'étrangler, quand tu es malade et qu'on te dit le nom de ta maladie je ne conçois pas ce que cela peut avoir de consolant. Tâche d'arriver à la croyance du plan de l'univers, de la moralité, des devoirs de l'homme, de la vie future et du chou colossal, tâche de croire à l'intégrité des ministres et à la chasteté des putains, à la bonté de l'homme, au bonheur de la vie, à la véracité de tous les mensonges possibles. Alors tu seras heureux et tu pourras te dire croyant et aux trois quarts imbécile, mais en attendant reste homme d'esprit, sceptique et buveur¹⁴⁸⁵.

Que la nouvelle mette en scène un personnage d'enfant nihiliste dont la révolte est prométhéenne, nous paraît magistralement moderne, ne serait-ce que par un type de raisonnement qui définit la divinité comme étant le pouvoir de tuer :

Dieu, je comprenais cela au moins, car si l'on m'eût demandé ce qu'il était, eh bien, j'aurais pris la linotte de Lélia, et, lui brisant la tête entre mes mains, j'aurais dit : « Eh ! moi aussi je suis Dieu ! » mais l'âme ? l'âme ? Qu'est-ce que cela¹⁴⁸⁶ ?

¹⁴⁸⁴ *Corr.I*, p.27-28.

¹⁴⁸⁵ *Corr.I*, p.32.

¹⁴⁸⁶ *La Dernière Heure*, *ODJ*, p.191.

Être dieu, c'est donc faire mourir ou se faire mourir, après l'expérience de l'impuissance à faire revivre ; autrement dit, c'est en finir avec l'impuissance et l'ingénuité infantiles, c'est entrer dans l'enfer du monde soumis aux lois physiques de la mort. En définitive, l'enfant mène un raisonnement à la manière des matérialistes du XVIII^e siècle, et nous trouvons chez D'Holbach un passage fort ressemblant, passage dans lequel le philosophe s'adresse au « pauvre mortel » qu'est l'homme :

Tu nous parles de ton âme ! Mais sais-tu ce que c'est qu'une âme ? Ne vois-tu pas que cette âme n'est que l'assemblage de tes organes d'où résulte la vie ¹⁴⁸⁷?

Enfant philosophe, à l'instar de D'Holbach donc, et qui en vient à présenter l'absurdité de la croyance pour revendiquer la préférence du corps, le narrateur suicidaire savait parfaitement ce qu'il voulait quand il était enfant : le corps matériel et vivant de sa sœur, corps idéalisé et désiré en tant que tel, dans le paradis à jamais perdu qu'est le jardin des délices... Ce à quoi le narrateur aspire par-dessus tout, c'est voir la petite fille sur le gazon :

Quand moi, ce que je voulais, c'était Lélia, Lélia qui jouait avec moi sur le gazon, dans les bois, qui se couchait sur la mousse, qui cueillait des fleurs et puis les jetait au vent ; c'était Lélia, ma belle petite sœur aux grands yeux bleus, Lélia qui m'embrassait le soir après sa poupée, après son mouton chéri, après sa linotte. Pauvre sœur ! c'était toi que je demandais à grands cris en pleurant, et ces gens barbares et inhumains me répondaient : « Non, tu ne la reverras pas, tu as prié non pour elle, mais tu as prié pour son âme ! quelque chose d'inconnu, de vague comme un mot d'une langue étrangère ; tu as prié pour un souffle, pour un mot, pour le néant, pour son âme enfin¹⁴⁸⁸ ! »

Et c'est ainsi que Flaubert invente le personnage de l'enfant poète de la révolte :

Son âme, son âme, eh ! je la méprise, son âme, je la rejette, je n'y pense plus. Qu'est-ce que ça me fait à moi, son âme ? savez-vous ce que c'est que son âme ? Mais c'est son corps que je veux ! c'est son regard, sa vie, c'est elle enfin ! et vous ne m'avez rien rendu de tout cela¹⁴⁸⁹.

Qu'y-a-t-il de plus important que le corps ? Rien.

Si, par ailleurs, nous nous interrogeons sur l'importance des lieux dans le récit, nous pouvons en déduire que la nouvelle apparaît comme une sorte de réécriture de la chute d'Adam et de la sortie du paradis. En effet, la mort de la petite fille Lélia est l'événement qui va précipiter le petit garçon de dix ans hors de ce vert paradis fait du gazon, des bois, de la mousse et des

¹⁴⁸⁷ Paul-Henri Thiry D'Holbach, « Le Bon Sens » dans *Œuvres philosophiques*, t.3, textes établis par Jean-Pierre Jackson, édition Alive, Paris, 2001, p.264.

¹⁴⁸⁸ *La Dernière Heure*, ODJ, p.191-192.

¹⁴⁸⁹ *La Dernière Heure*, ODJ, p.192.

fleurs, cet éden de rêve où il pouvait aimer sa sœur et jouer à loisir. Il était heureux, et voilà qu'un jour, sa mère l'envoie, première étape de la sortie du paradis, jouer sous les marronniers qui « bordent » – donc qui matérialisent une sorte de frontière symbolique entre le paradis et l'enfer –, la pelouse du château. L'enfant passe ainsi d'un lieu à un autre... Nous pourrions presque en déduire que le petit enfant, comme le premier homme, opère le passage de l'ignorance innocente à la connaissance du mal, car l'enfer c'est la chambre de la morte, où les draps sont froids et humides, où la nuit règne, et où deux vieilles sorcières officient. Le paradis, c'était le monde naturel où étaient les enfants bien vivants qui jouaient sur le gazon, monde des idylles où régnait le grand Pan, mais duquel, hélas, l'enfant a été chassé à jamais.

Aussi la chute s'apparente-t-elle à une malédiction :

Cette malédiction est retombée sur moi, philosophe imbécile qui ne sais pas comprendre un mot sans l'épeler¹⁴⁹⁰, croire à une âme sans la sentir, et craindre un Dieu dont, semblable au Prométhée d'Eschyle, je brave les coups et que je méprise et hais trop pour blasphémer¹⁴⁹¹.

Le narrateur se qualifie de « philosophe imbécile », mais ce blâme ne saurait être pris au sérieux, car le fait qu'il se dise incapable de « comprendre un mot sans l'épeler » est plutôt la démonstration indirecte qu'il sait que la connaissance qu'il a du monde est dans la sensation. Pour preuve, le fait d'épeler un mot lui fait voir les détails et lui permet de se configurer graphiquement le mot : c'est voir les choses sur le « papier » de la mémoire sémantique, ou sur le papier bien réel, dans une organisation déjà « littéraire », puisque l'action d'épeler fait visualiser l'orthographe. Se combinent ainsi en lui les sensations visuelles et auditives, dans une perception sensible du mot décomposé. De plus, le mot se rattache à un radical, un étymon, une famille, et pour en saisir le sens, il y a nécessairement le devoir de passer par les lettres ; un mot ne peut pas être compris dans sa seule globalité sonore ou visuelle : pour en avoir une connaissance parfaite, il lui faut en « sentir » chaque élément, chaque caractère graphique et sonore. À travers l'aveu du narrateur, c'est toute la pensée complexe et l'intelligence de Flaubert qui se révèlent ! Ne déclare-t-il pas, dans sa correspondance :

Drôle de monde que ma tête¹⁴⁹² !

La conclusion de cette philosophie, qui consiste entre autres à nier l'existence d'un principe immatériel et, par là-même, à révoquer la possibilité de tout blasphème, ne sera pas donnée par

¹⁴⁹⁰ Cette précision rappelle les thèses de Lucrèce : en effet le philosophe décrit les arrangements atomiques formant les corps sensibles comme étant comparables aux combinaisons des lettres formant les mots, le sens d'un mot n'étant pas contenu dans chaque lettre séparément, mais dans la combinaison globale des lettres dont il se compose. Le narrateur (Flaubert ?) a besoin de connaître chaque partie de l'ensemble pour comprendre le tout.

¹⁴⁹¹ *La Dernière Heure, ODJ*, p.192.

¹⁴⁹² *Corr.I*, p.33.

l'enfant-philosophe, mais par le narrateur qui, avant de mourir, peut délivrer l'ultime leçon selon laquelle le grotesque aurait dû triompher de tout. Si pour lui, les pleurs héraclitéens couvrent le rire de Démocrite, il nous enjoint peut-être de ne pas suivre son exemple :

[...] je trouve donc que j'aurais dû vivre comme je meurs, gai et tranquille ; qu'au lieu de pleurer et de maudire Dieu, j'aurais dû en rire et le braver ; j'aurais dû éteindre mes pleurs sous un rire, m'enivrer en paix, oublier la réalité et, puisque je n'avais pu trouver l'amour, prendre la volupté¹⁴⁹³.

Le narrateur se rend compte – trop tard – qu'il aurait dû rire. La leçon de *La Dernière Heure*, étrange nouvelle qui voudrait sans doute conjurer la hantise de la mort chez l'adolescent Flaubert, n'est peut-être qu'un rappel des exhortations « yukiennes » à rire et à se moquer de tout à la manière des cyniques. Flaubert n'est-il pas un grand lecteur de Lucien, de Rabelais, de Shakespeare, de Voltaire, de Byron... ? Quoi qu'il en soit, cette nouvelle inaugure cruellement la mort de sa sœur réelle, Caroline, petite sœur adorée, et son chagrin, incommensurable, disposera Flaubert à refuser tout attachement affectif. Accablé de douleur, définitivement assuré qu'il ne faut pas aimer pour ne pas souffrir, il écrit à son ami Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, le 5 avril 1846 :

Notre dernier malheur a été encore plus horrible que l'autre, en ce qu'il était moins prévu, moins probable. Et puis, voir mourir un être jeune, dans toute la plénitude de sa beauté et de son intelligence, c'est quelque chose qui révolte ; on éprouve le sentiment d'une atroce injustice.

Reste toujours comme tu es, ne te marie pas, n'aie pas d'enfants, aie le moins d'affections possible, offre le moins de prise à l'ennemi¹⁴⁹⁴.

C'est donc rédhibitoire : avoir « le moins d'affections possible » est une garantie contre la douleur. Flaubert ne sera jamais marié et ne sera jamais père. Des jours anciens, des beaux jours de l'enfance dorée, il ne reste que le souvenir partagé avec l'ami d'enfance Ernest Chevalier, comme l'expriment les mots de la lettre du 12 août 1846 :

Où est le temps d'autrefois, où sont nos bons jeudis désirés toute la semaine ? te rappelles-tu notre pauvre théâtre, et celle qui jouait avec nous¹⁴⁹⁵ ?

La charmante petite sœur qui jouait si gentiment n'est plus. Qui a dit : « Ici-bas tous les lilas meurent, / Tous les chants des oiseaux sont courts¹⁴⁹⁶ » ? Avec Sully-Prudhomme, le narrateur

¹⁴⁹³ *Corr.I*, p.193.

¹⁴⁹⁴ *Corr.I*, p.261.

¹⁴⁹⁵ *Corr.I*, p.293.

¹⁴⁹⁶ René-François Sully-Prudhomme, « Ici-bas », *Poésies, Stances et Poèmes, 1865-1866*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1866, p.32.

de *La Dernière Heure* sait que « les étés qui demeurent toujours » sont impossibles. L'enfance est à jamais derrière soi.

3.5.2. La fin de l'enfance : être chassé du paradis.

Auprès du cadavre de leurs mères, les petits enfants se traîneront sur les cendres ¹⁴⁹⁷.

Souvent, dans les œuvres de jeunesse, nous trouvons les germes des développements à venir dans les grands romans. Ainsi en est-il de la description du passage à l'adolescence qui signale la fin de l'enfance, dont Flaubert nous donne un exemple à travers le personnage de Louise Roque dans *L'Éducation Sentimentale* de 1869. L'histoire de la fin de l'enfance est légèrement ébauchée dans un texte de mars 1837, à travers le cas de la petite Julietta, la gardeuse de vaches du *Rêve d'enfer*. Nous la voyons ici dans un état de langueur amoureuse :

Julietta rassemble ses vaches et se dirige vers le village dont on distinguait quelques cabanes. Mais ce jour-là elle était triste, elle ne courait plus pour cueillir des fleurs et pour les mettre dans ses cheveux. Non ! Plus de sauts enfantins à la vue d'une belle marguerite que son pied allait écraser, plus de chants joyeux ce jour-là, plus de ces notes perlées, de ces longues roulades ; non ! plus de joie ni d'ivresse, plus ce joli cou blanc qui se courbait en arrière, et d'où sortait en dansant une musique légère et toute chaude d'harmonie ; mais, au contraire, des soupirs répétés, un air rêveur, des larmes dans les yeux, et une longue promenade bien rêveuse et bien lente au milieu des herbes, sans faire attention qu'elle marche dans la rosée et que ses vaches ont disparu, tant la jeune fille est nonchalante et toute mélancolique¹⁴⁹⁸.

Sortir du paradis de l'enfance, comme nous l'avons expliqué, c'est pénétrer dans un enfer où il n'est plus possible de voir et de cueillir des marguerites. Julietta a passé son enfance dans les champs et les bois qui ont été un havre de paix et de sécurité. En quittant l'enfance, elle n'a plus de rapports heureux avec les lieux qui étaient ceux du bonheur et qui maintenant lui sont étrangers, au point même de susciter la peur :

¹⁴⁹⁷ *Hérodias*, O.C.V, p.293.

¹⁴⁹⁸ *Rêve d'enfer*, ODJ, p.224-225.

[...] ennui, rêve du passé, songe sur l'avenir, tout cela passait dans la tête de l'enfant couchée sur l'herbe et qui regardait le ciel les mains sur son front. Elle avait peur d'être ainsi seule au milieu des champs, et pourtant elle y avait passé son enfance, se jouant dans les bois et courant dans les moissons¹⁴⁹⁹ ;

Julietta finira par sentir en elle l'éveil de la sensualité. Flaubert peint tout d'abord l'univers fantastique dans lequel Satan le tentateur va apparaître aux yeux de Julietta. Chose curieuse, une enfance inquiétante participe de la vision d'épouvante :

Tout à coup elle vit, à une cinquantaine de pas, une vingtaine de petites flammes qui s'élevaient de la terre. [...] Les flammes redoublèrent, et l'on entendait distinctement des rires éclatants d'enfants. Julietta pâlit et s'appuya sur la corne d'une génisse, immobile et muette de terreur¹⁵⁰⁰.

Comme nous le constatons, ce sont « des rires éclatants d'enfants » qui terrorisent le personnage, ces rires-là n'étant pas ceux des enfants joyeux rencontrés dans une campagne ensoleillée, mais ceux de forces démoniaques à l'extérieur des territoires de l'enfance : autre version de l'enfance possédée par le diable...

L'entrée dans l'adolescence qui suit la puberté, c'est aussi l'apprentissage du vice : ainsi le confesse la prostituée Marie à son amant, le narrateur de *Novembre* :

Ou bien je rêvais ; à dix ans déjà, j'avais des nuits fiévreuses, des nuits pleines de luxure. N'était-ce pas la luxure qui brillait dans mes yeux, coulait dans mon sang, et me faisait bondir le cœur au frôlement de mes membres entre eux ? elle chantait éternellement dans mon oreille des cantiques de volupté ; dans mes visions, les chairs brillaient comme l'or, des formes inconnues remuaient, comme du vif-argent répandu¹⁵⁰¹.

Flaubert, avant d'évoquer les fièvres nocturnes de Louise Roque, annonce évidemment la sensualité mystique d'Emma par la tirade du personnage de Marie :

À l'église je regardais l'homme nu étalé sur la croix, et je redressais la tête, je remplissais ses flancs, je colorais tous ses membres, je levais ses paupières ; je me faisais devant moi un homme beau, avec un regard de feu ; je le détachais de la croix et je le faisais descendre vers moi, sur l'autel, l'encens l'entourait, il s'avancait dans la fumée, et de sensuels frémissements me couraient sur la peau¹⁵⁰².

Si la religion est un moyen pour Marie de *Novembre* d'exacerber sa sensualité et d'éveiller un désir charnel pour le corps du Christ, elle n'est pas un secours pour Louise Roque qui vient de faire sa première communion :

¹⁴⁹⁹ *Rêve d'enfer*, p.225.

¹⁵⁰⁰ *Rêve d'enfer*, *ODJ*, p.225.

¹⁵⁰¹ *Novembre*, *ODJ*, p.801.

¹⁵⁰² *Novembre*, *ODJ*, p.801.

Le sacrement ne la rendit guère plus sage. Elle entraït parfois dans de véritables colères ; on avait recours à M. Frédéric pour la calmer.

Souvent il l'emmenait avec lui dans ses promenades. Tandis qu'il rêvassait en marchant, elle cueillait des coquelicots au bord des blés, et, quand elle le voyait plus triste qu'à l'ordinaire, elle tâchait de le consoler par de gentilles paroles. Son cœur, privé d'amour, se rejeta sur cette amitié d'enfant ; il lui dessinait des bonshommes, lui contait des histoires et se mit à lui faire des lectures.

Il commença par les *Annales romantiques*, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis, oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-Mars*, *Les Feuilles d'automne*. Mais, une nuit (le soir même, elle avait entendu *Macbeth* dans la simple traduction de Letourneur), elle se réveilla en criant : « La tache ! la tache ! », ses dents claquaient, elle tremblait, et, fixant des yeux épouvantés sur sa main droite, elle la frottait en disant : « Toujours une tache ! » Enfin arriva le médecin, qui prescrivit d'éviter les émotions.

Les bourgeois ne virent là-dedans qu'un pronostic défavorable pour ses mœurs. On disait que « le fils Moreau » voulait en faire plus tard une actrice¹⁵⁰³.

Pour expliquer la source des malheurs, il faut bien avoir été chassée du paradis... et il se trouve que c'est paradoxalement l'étape initiatique de la première communion qui expulse Louise de l'éden. L'eucharistie n'a pas d'effet sur elle, au contraire ! Flaubert, ironique, laisse deviner un rapport de cause à effet entre le rite religieux et les colères qui suivent immédiatement. L'écrivain croyait-il vraiment, comme il l'expliquait à sa nièce Caroline, que la communion était le moment d'avoir toutes les vertus¹⁵⁰⁴ ? Dans *L'Éducation sentimentale*, non seulement la religion est impuissante, mais c'est Frédéric qui a le pouvoir d'apaiser les emportements de Louise, dont les crises sont, à l'évidence, le moyen habile de voir Frédéric et de l'accompagner dans ses promenades. Comme l'a bien montré Jeanne Bem¹⁵⁰⁵, la linéarité dans les romans de Flaubert se complique d'une mise en réseau de différents éléments ou motifs qui renvoient les uns aux autres ou se répondent par système de rappel et d'écho. Ici par exemple, Louise, fille du jardin des voluptés, nous l'avons vu, sait se faire animal en aboyant : elle prend la voie (et la voix) de la chienne d'Emma, Djali¹⁵⁰⁶ dans *Madame Bovary*, à laquelle elle répond justement en écho. Comme Djali, Louise court après les papillons dans son jardin. Ici, dans la campagne, comme la petite levrette « mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé¹⁵⁰⁷ », Louise

¹⁵⁰³ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.240.

¹⁵⁰⁴ *Corr.II*, p.612.

¹⁵⁰⁵ Voir l'article « Réseaux » dans le *Dictionnaire Flaubert*, direction Gisèle Séginger, Champion, Paris, 2017, p.1333.

¹⁵⁰⁶ La levrette d'Italie qui accompagne Emma dans ses promenades porte le même nom que la chèvre d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* d'Hugo.

¹⁵⁰⁷ *Madame Bovary*, p.188.

cueille ces fleurs-là. Enfin, lors de ce type d'errances mélancoliques, si dans un premier roman c'est Emma qui adresse de douces paroles à sa chienne, dans l'autre, c'est Louise qui tente de consoler Frédéric en proie à de tristes rêveries qu'il n'exprime pas. Songe-t-il à Marie Arnoux ? N'importe, Djali et Louise sont de nature infidèle, et, éprises de liberté, elles trouveront le moyen de fuir¹⁵⁰⁸.

Flaubert est explicite : du point de vue de Frédéric, la relation entretenue avec Louise est de pure « amitié d'enfant ». Aussi le jeune homme se comporte-t-il à la fois comme père et mère vis-à-vis de l'enfant. Le fait qu'il lui dessine des bonshommes et lui conte des histoires rappelle singulièrement l'attitude que Madame Bovary mère adoptait avec le petit Charles : « [...] elle lui découpait des cartons, lui racontait des histoires¹⁵⁰⁹ », écrit Flaubert. Mais très vite ces activités puérides se révèlent insuffisantes pour l'intelligence de Louise et les lectures sérieuses et difficiles commencent : Flaubert choisit des titres romantiques qui, tout en révélant indirectement les lectures de Frédéric, font l'éducation de Louise et répondent ainsi, par le système des mises en réseaux, aux lectures d'Emma. Mais il n'est pas nécessaire, pour Louise, de lire *Paul et Virginie* pour rêver l'amitié d'un bon petit frère, car elle jouit déjà des amours adelphiques dans sa relation avec Frédéric. Certes, le jeune homme ne grimpe pas au sommet des grands arbres pour y cueillir des fruits, mais il lui fait connaître les grandes œuvres du temps, celles-là même que Flaubert appréciait particulièrement, comme sa correspondance nous le fait savoir. Grand admirateur de Shakespeare qu'il lisait dans le texte, Flaubert ne manque pas de communiquer sa passion à son personnage et de réécrire la scène première du cinquième acte de *La Tragédie de Macbeth*, Louise s'identifiant à Lady Macbeth et, dans le cauchemar qui la réveille terrorisée, s'imaginant être tachée de sang comme le personnage de la pièce – on fait d'ailleurs venir un médecin auprès de Lady Macbeth, ce que Flaubert conserve dans sa réécriture. Aussi les bourgeois de Nogent n'ont-ils pas tout à fait tort quand ils prétendent que Frédéric voudrait faire de Louise une actrice : elle incarne déjà, dans ses nuits agitées, une authentique figure tragique, et les bribes de discours direct que Flaubert rapporte théâtralistent la scène au point que, par un effet de mise en abîme, l'enfant hallucinée soit véritablement devenue Lady Macbeth.

Il va sans dire que l'éducation de Louise par Frédéric est manquée, puisque le jeune homme, dans son inexpérience de précepteur romantique, ne réussit qu'à lui causer des terreurs

¹⁵⁰⁸ Rappelons que Djali saute de la diligence et se sauve dans la campagne avant l'arrivée à Yonville ; Louise s'enfuit avec un chanteur.

¹⁵⁰⁹ *Madame Bovary*, p.155.

nocturnes ; l'ironie de Flaubert imprègne ce passage, et l'auteur laisse sourdre doucement le rire de Yuk, car en effet, aux promenades innocentes pendant lesquelles la petite fille, dans sa fraîche candeur et son éclat solaire, cueille des coquelicots, répondent les visions angoissantes où l'enfant, grandie par le rêve, devient la meurtrière rongée de remords. D'autres questions peuvent par ailleurs se poser : y-a-t-il un âge pour lire la tragédie de Shakespeare ? Est-il utile pour un enfant d'entendre la lecture de textes canoniques auxquels il ne pourrait rien comprendre ? Flaubert avait bénéficié lui-même, dans sa toute petite enfance, de lectures réputées difficiles, dont l'œuvre de Cervantès (*Don Quichotte*) lue par le père Mignot, grand-père d'Ernest Chevalier, l'ami d'enfance de l'écrivain. Son exemple sert peut-être de réponse...

Enfin, Louise perd sa mère, le jour où Frédéric, ayant hérité la fortune de son oncle, quitte Nogent pour Paris :

Ils [Frédéric et Mme Moreau] s'asseyaient pour dîner, quand tintèrent à l'église trois longs coups de cloches ; et la domestique, entrant, annonça que Mme Éléonore venait de mourir.

Cette mort, après tout, n'était un malheur pour personne, pas même pour son enfant. La jeune fille ne s'en trouverait que mieux plus tard. [...] Frédéric avait le cœur serré.

Le repas fini, Catherine l'arrêta entre deux portes. Mademoiselle voulait, absolument, le voir. Elle l'attendait dans le jardin. Il sortit, enjamba la haie, et, tout en se cognant aux arbres quelque peu, se dirigea vers la maison de M. Roque. Des lumières brillaient à une fenêtre du second étage ; puis une forme apparut dans les ténèbres, et une voix chuchota :

« C'est moi. »

Elle lui sembla plus grande qu'à l'ordinaire, à cause de sa robe noire, sans doute. Ne sachant par quelle phrase l'aborder, il se contenta de lui prendre les mains, en soupirant :

« Ah ! ma pauvre Louise ! »

Elle ne répondit pas. Elle le regarda profondément, pendant longtemps. Frédéric avait peur de manquer la voiture ; il croyait entendre un roulement tout au loin, et, pour en finir :

« Catherine m'a prévenu que tu avais quelque chose...

— Oui, c'est vrai ! je voulais vous dire... »

Ce *vous* l'étonna ; et, comme elle se taisait encore :

« Eh bien quoi ? »

— Je ne sais plus. J'ai oublié ! Est-ce vrai que vous partez ?

— Oui, tout à l'heure. »

Elle répéta :

« Ah ! tout à l'heure ?... tout à fait ?... nous ne nous reverrons plus ? »

Des sanglots l'étouffaient.

« Adieu ! adieu ! embrasse-moi donc ! »

Et elle le serra dans ses bras avec emportement¹⁵¹⁰.

Ce passage clôt la première partie du roman, tout en marquant la fin de l'enfance de Louise, en même temps qu'une nouvelle ère s'annonce pour Frédéric, lequel, toujours aussi naïf, ne comprend décidément rien aux sentiments de sa petite voisine. Pourtant, il se précipite dans le jardin pour la retrouver et surmonte l'obstacle puisqu'il enjambe la haie. Le changement est significatif : cette fois, c'est dans « les ténèbres » que les deux amis se disent adieu. Louise n'est plus qu'une « forme » qui chuchote, et, à cause de sa robe noire, elle paraît grandie de façon presque surnaturelle aux yeux de Frédéric, métamorphose qui signale l'extinction de l'enfance : sans soleil, sans lumière, sans couleur, sans la sonorité joyeuse de sa voix, l'enfant Louise est morte et ce n'est plus vraiment elle que Frédéric voit pour la dernière fois avant son départ. Du reste, il ne la regarde ni ne l'écoute avec attention, car sa pensée est ailleurs, tant il craint de « manquer la voiture ». Aussi Louise n'obtient-elle pas, de la part du jeune homme, l'entière disponibilité d'esprit et la prévenance suffisante pour pouvoir faire le moindre aveu, la plus infime déclaration d'amour. C'est pourquoi l'entrevue tourne court et le dialogue s'avère vide. Rien ne sera dit, si ce n'est la volonté de dire : « Je voulais vous dire... », déclare Louise qui utilise à présent le vousoiement et un imparfait modal d'atténuation avec le jeune homme, ce qui la sépare de lui en instaurant subitement une distance que Frédéric ne s'explique pas. Louise lui donne-t-elle la preuve qu'elle doit maintenant être considérée comme une jeune fille à laquelle il pourrait faire la cour ? Quoi qu'il en soit, Louise, en deuil de sa mère et en deuil de l'enfance, est bel et bien sortie d'un éden radieux pour maintenant faire l'expérience des affres de l'existence et souffrir de la séparation. L'âge d'or est révolu.

De cet éden perdu, il ne restera que la nostalgie, thème que Flaubert va développer dans le chapitre V de la deuxième partie, à l'occasion d'une scène où Frédéric retrouve Louise grandie et se promène avec elle, à Nogent, dans le jardin du père Roque. Louise n'est plus une enfant. Flaubert précise qu'elle est une « jeune fille » à présent : « En moins d'un an, il s'était fait dans la jeune fille une transformation extraordinaire qui étonnait Frédéric¹⁵¹¹ ». Il ne reste plus qu'à rappeler la nature de l'amour que Louise enfant a nourri pour Frédéric :

Toute petite, elle s'était prise d'un de ces amours d'enfant qui ont à la fois la pureté d'une religion et la violence d'un besoin. Il avait été son camarade, son frère, son maître, avait amusé son esprit, fait battre

¹⁵¹⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.243-244.

¹⁵¹¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.387.

son cœur et versé involontairement jusqu'au fond d'elle-même une ivresse latente et continue. Puis il l'avait quittée en pleine crise tragique, sa mère à peine morte, les deux désespoirs se confondant. L'absence l'avait idéalisé dans son souvenir ; il revenait avec une sorte d'auréole, et elle se livrait ingénument au bonheur de le voir¹⁵¹².

Avec Frédéric, son « camarade », son « frère », son « maître », Louise a véritablement connu les amours adelphiques dignes de ceux des Paul et Virginie de Bernardin. Mais dans son histoire, c'est Frédéric qui a quitté le paradis. Aussi a-t-elle eu tout le loisir de l'idéaliser¹⁵¹³. Puis le passé commun est exhumé :

La même après-midi, au même moment¹⁵¹⁴, Frédéric et Mlle Louise se promenaient dans le jardin que M. Roque possédait au bout de l'île. La vieille Catherine les surveillait de loin ; ils marchaient côte à côte, et Frédéric disait :

- « Vous souvenez-vous quand je vous emmenais dans la campagne ?
– Comme vous étiez bon pour moi ! répondit-elle. Vous m'aidiez à faire des gâteaux avec du sable, à remplir mon arrosoir, à me balancer sur l'escarpolette !
– Toutes vos poupées, qui avaient des noms de reines ou de marquises, que sont-elles devenues ?
– Ma foi, je n'en sais rien !
– Et votre roquet Moricaud ?
– Il s'est noyé, le pauvre chéri !
– Et le *Don Quichotte*, dont nous colorions ensemble les gravures ?
– Je l'ai encore ! »

Il lui rappela le jour de sa première communion, et comme elle était gentille aux vêpres, avec son voile blanc et son grand cierge, pendant qu'elles défilaient toutes autour du chœur, et que la cloche tintait. Ces souvenirs, sans doute, avaient peu de charme pour Mlle Roque ; elle ne trouva rien à répondre ; et une minute après :

- Méchant ! qui ne m'a pas donné une seule fois de ses nouvelles ¹⁵¹⁵ !

Ce qui est surprenant, c'est que Louise ranime des scènes passées qui n'ont pas été racontées précédemment. Le dialogue évoque des faits nouveaux, tirés de l'oubli pour les personnages, mais pas pour le lecteur. Nous apprendre des faits passés qui sont ressuscités au cours d'un échange nostalgique par des personnages qui ont vécu des événements ensemble mais dont le lecteur n'a pas eu connaissance (ou seulement de façon partielle) est un procédé que Flaubert

¹⁵¹² *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.387.

¹⁵¹³ Autre exemple flaubertien du principe de la rétrospection positive. (Voir le biais cognitif que nous avons expliqué dans le chapitre consacré à la nostalgie dans notre deuxième partie.)

¹⁵¹⁴ Le moment où Deslauriers apprend à Madame Arnoux que Frédéric va se marier avec Louise Roque, nouvelle choquante qui permet à Madame Arnoux de s'apercevoir qu'elle aime Frédéric.

¹⁵¹⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p. 385.

utilise dans le dernier chapitre du roman, quand Frédéric et Deslauriers se souviennent de leurs anciennes années au collège et de leur fameuse aventure chez la Turque. Ils se remémorent des faits inconnus¹⁵¹⁶ du lecteur qui découvre ce que le narrateur lui a caché jusqu'alors. La vie passée des personnages contiendrait-elle encore et encore d'autres histoires à raconter, au point que le lecteur ne pourrait que regretter de ne pas les lire? Si le narrateur part à la recherche du temps perdu de ses personnages, s'il fait le choix de ne retrouver que quelques éléments épars, des bribes restaurées qui se dégagent d'un bloc enfoui et à jamais mystérieux, il conduit son lecteur à s'interroger sur la littérature, et, par l'intermédiaire des personnages devenus tout à coup si réels par leur passé inépuisable, il questionne le temps et la mémoire. La linéarité du récit est remise en cause par les incursions dans le passé, ce qui laisse supposer que l'on ne pourrait jamais en finir avec le travail de la mémoire : ce faisant, Flaubert, bien avant Proust, abolit le temps. Le livre s'achève donc sur la remémoration, processus annoncé par le dialogue entre Frédéric et Louise : comme Louise rejoint son enfance, Frédéric rejoint son adolescence. Le lecteur pourra alors imaginer une suite au roman : quand le héros n'a plus rien à espérer de l'existence, que faire, sinon retrouver ce qu'on a eu « de meilleur » ?

Or, ce que l'on appelle le « meilleur », n'est-ce pas le « vert paradis des amours enfantines¹⁵¹⁷ » ? Frédéric l'aidait à faire des « gâteaux de sable » : voilà une occupation habituelle pour bien des personnages ! Nous l'avons vu : Frédéric et Eugène, Charles Bovary avec Berthe, Flaubert lui-même avec sa nièce Caroline, occupent les enfants avec du sable. La nouveauté ici consiste à ne pas en faire des tas, des montagnes ou des châteaux, mais des gâteaux, fausses pâtisseries qui ont dû susciter la gourmandise mais qui n'auront jamais été mangés. Nous retrouvons les accessoires que sont l'arrosoir et l'escarpolette, mais dans le souvenir évoqué, Frédéric y est associé et l'image que nous avons de Louise seule au jardin est effacée, puisque son discours nous force à inclure Frédéric dans le tableau : c'est lui qui remplit l'arrosoir et pousse Louise sur la balançoire.

De même, nous découvrons que Louise avait des poupées aux noms aristocratiques. Quel sort a été réservé à ses poupées ? Reines et marquises ont eu leurs heures de gloire, mais nous n'en savons rien, et il nous sera à jamais impossible d'apprendre quoi que ce soit à leur sujet. Un chien faisait partie du décor : un petit Moricaud dont Louise imitait l'aboiement pour

¹⁵¹⁶ Il n'existe qu'une très vague allusion au passage chez la Turque faite par Deslauriers au chapitre II de la première partie du roman (voir *ibid.* p.166).

¹⁵¹⁷ Baudelaire, « Moesta et Errabunda », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980, p.47.

faire peur à Frédéric¹⁵¹⁸, mais, comme les reines et les marquises sont mortes sans même avoir vécu, l'animal s'est noyé. Que reste-t-il du passé ? La littérature : c'est-à-dire le *Don Quichotte* dont les gravures ont été coloriées par les deux protagonistes, ce qui établit un lien intime entre l'auteur, passionné par Cervantès, et ses personnages qui, comme leur créateur, pourront s'extasier sur les « flamboiements » du souvenir et le dynamisme de la mémoire. Cependant, la communion des âmes dans la mémoire du passé restauré s'avère impossible : là encore Flaubert met l'accent sur la subjectivité du fonctionnement de la mémoire humaine.

Les souvenirs du passé sont différents pour chacun, ainsi en est-il de la communion de Louise. On apprend que Frédéric a assisté à la cérémonie religieuse, et que celle-ci lui a procuré des impressions durables. Nous avons étudié, dans notre première partie, le motif de la première communion qui se retrouve au fil des textes, et notamment dans *Un cœur simple* : Frédéric assistant avec émotion à la communion de Louise préfigure Félicité et Virginie. Ici, Frédéric et Louise se distinguent par l'appréciation différente qu'ils ont de l'événement et si les souvenirs ont « peu de charmes » pour Mlle Roque qui ne trouve rien à y répondre et qui change de sujet, ils en ont beaucoup pour le jeune homme. Flaubert montre comment mémoire et imaginaire sont indissolubles, et la rétrospection idéalisée de la communion pour Frédéric est bien l'œuvre a posteriori émanant du travail créatif de l'imagination qui modèle le souvenir à sa guise, c'est-à-dire ici, pour qu'il soit heureux¹⁵¹⁹. Est-ce parce que la communion de Louise, son voile blanc et le tintement de la cloche permettent à Frédéric de superposer d'autres images venues se « colorer » et monter en spirale à partir de ce tableau initial ? Serait-ce une image pieuse dans laquelle apparaîtrait en filigrane Marie Arnoux, Madone sublime dont nous avons déjà expliqué la dimension religieuse et mystique ? Comme toute chose, chez Flaubert, entre en résonance et en rapport direct ou lointain avec une autre, le tintement de la cloche dont se souvient Frédéric fait écho à ce qu'entend Marie Arnoux, et qui est mentionné à peine quelques lignes plus haut, dans le texte, quand la jeune femme se rend compte qu'elle aime Frédéric : « La pendule sonna trois heures. Elle écouta les vibrations du timbre mourir. Et elle restait au bord de son fauteuil, les prunelles fixes, et souriant toujours¹⁵²⁰ », sans doute parce que sa pensée est sollicitée par des réminiscences où l'image de Frédéric s'impose : les prunelles sont fixes car il n'y a pas d'autre réalité que le temps perdu retrouvé à l'intérieur de soi. Tous ces personnages sont sortis du paradis et seul reste le matériau que la mémoire peut recueillir, façonner, raccourcir ou

¹⁵¹⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.239.

¹⁵¹⁹ Voir le biais cognitif de « Rosy retrospection » que nous avons expliqué dans le chapitre consacré à la nostalgie du paradis.

¹⁵²⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.384-385.

allonger à volonté, pendant que s'égrènent les heures, marques sonores du temps qui s'écoule inexorablement et dont on parvient cependant à s'extraire par l'incursion dans le passé.

L'exemple de Louise, chassée du jardin de l'enfance et propulsée dans l'âge adulte, nous montre la mort symbolique de la petite fille, dans le sens où elle accède à un nouvel état. Flaubert décrit cette transformation et nous voyons que cette métamorphose illustrant le passage d'une forme, celle de l'enfant, à une autre, celle de la femme en devenir, est douloureuse. Louise pourrait apparaître dès lors comme l'allégorie de la différenciation entre les deux natures : celle de l'enfance joyeuse et libre, définitivement séparée de celle de l'adulte nostalgique du paradis perdu par l'œuvre du temps. La chair est triste, et d'autant plus triste que d'autres causes l'expulsent du *locus amoenus* : chez Flaubert, la maladie a aussi un sinistre pouvoir.

3.5.3. La maladie.

Fils et frère de médecins, Flaubert se préoccupe de médecine et de maladies, thèmes qui tiennent une place importante dans ses écrits où abondent les réflexions et remarques sur les enfants malades. Par exemple, Flaubert relève un rituel de guérison de maladies infantiles, dans une courte note du voyage en Orient. Il est à Constantinople avec Maxime Du Camp et visite les derviches hurlleurs de Scutari :

Nous retournons voir les derviches de Scutari, l'imam monte sur le corps d'enfants de quatre à cinq ans. On passe sous le souffle des derviches, des vêtements de malades¹⁵²¹.

L'ouvrage d'histoire des traditions de Minas Tchéraz nous donne l'explication de cette pratique rituelle :

On présente alors au supérieur des enfants malades des deux sexes, qui lui baisent la main droite et se couchent devant lui, le visage contre terre. Un des moines réunit leurs jambes. Le supérieur marche sur leurs reins avec ses babouches, avec lesquelles il frotte leur dos ; il souffle sur ces jeunes malades, qui se relèvent et lui baisent la main¹⁵²².

Les enfants malades sont aussi ceux dont parle Flaubert dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet, le mardi 6 juillet 1852 : il regrette de ne pas avoir eu le cerveau « plus solide » dans le

¹⁵²¹ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.865.

¹⁵²² Minas Tchéraz, *L'Orient inédit : légendes et traditions arméniennes, grecques et turques*, recueillies et traduites par Minas Tchéraz, Paris, E. Leroux, 1912, p.290.

temps où il faisait des études de droit. Et son explication tombe naturellement sur le cas des enfants fragiles :

Le chagrin, au lieu de me rester sur le crâne, a coulé dans mes membres et les crispait en convulsions. C'était une *dévi*ation. Il se trouve souvent des enfants auxquels la musique fait mal. – Ils ont de grandes dispositions, retiennent des airs à la première audition, s'exaltent en jouant du piano ; le cœur leur bat, ils maigrissent, pâlisent, tombent malades. Et leurs pauvres nerfs, comme ceux des chiens, se tordent de souffrance, au son des notes. Ce ne sont point-là les Mozarts de l'avenir. La *vocation* a été déplacée. L'idée a passé dans la chair où elle est restée stérile, et la chair périt. Il n'en résulte ni génie, ni santé¹⁵²³.

Santé fragile de génie avorté ? N'importe : la maladie des personnages d'enfants va servir de motif et d'élément d'intrigue. Le croup d'Eugène Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de 1869 est à ce titre intéressant, car la maladie de l'enfant provoque un revirement de situation : Marie Arnoux, au chevet de son fils malade, ne se rendra pas au rendez-vous avec Frédéric. Cette maladie est préparée par une scène proleptique au chapitre III de la seconde partie. En effet, quand Frédéric apprend par un journal la condamnation d'Arnoux civilement responsable d'une compagnie de kaolin qui a croulé, il se précipite chez lui :

On le reçut dans la chambre de Madame. C'était l'heure du premier déjeuner. Des bols de café au lait encombraient un guéridon auprès du feu. Des savates traînaient sur le tapis, des vêtements sur les fauteuils. Arnoux, en caleçon et en veste de tricot, avait les yeux rouges et la chevelure ébouriffée ; le petit Eugène, à cause des oreillons, pleurait, tout en grignotant sa tartine ; sa sœur mangeait tranquillement ; Mme Arnoux, un peu plus pâle que d'habitude, les servait tous les trois¹⁵²⁴.

Il est intéressant de voir que les revers de fortune d'Arnoux sont associés au désordre dans le tableau familial, scène de genre domestique et bourgeoise : encombrement du guéridon, savates et vêtements qui traînent, tenue négligée du père, composent un ensemble à la manière des peintures de Greuze ou de Chardin où la narration s'accompagne aussi de natures mortes avec des effets picturaux. Ici, les bols sur le guéridon près du feu supposent des jeux de lumière, du clair-obscur, et les vêtements en désordre produisent des effets de drapés, ce qui concourt à donner à voir, ironiquement, les poncifs de la peinture mélodramatique. L'enfant malade qui pleure en grignotant sa tartine fait figure d'allégorie grotesque pour représenter le malheur qui s'abat sur la famille... Et les oreillons sont l'indice proleptique d'une maladie plus grave, le

¹⁵²³ *Corr.II*, p.127.

¹⁵²⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.313.

croup. C'est cette maladie qui va totalement modifier le cours du roman¹⁵²⁵, puisque l'enfant malade retient sa mère à son chevet. Frédéric, dépité, se jette alors dans les bras de Rosanette.

Pour écrire la scène où l'enfant souffre (ce qui conclut la deuxième partie du roman), Flaubert a mené une enquête minutieuse. Le 9 mars 1868, il explique à sa nièce Caroline ce qu'il a fait de son temps :

Le mien a été fort occupé par des courses à l'hôpital Sainte-Eugénie pour voir des enfants qui avaient le croup. (C'est abominable et j'en sortais navré. Mais l'art avant tout !) Je n'y ai été hier que deux fois en cinq heures. Heureusement que c'est fini. Je puis maintenant faire ma description¹⁵²⁶.

Flaubert raconte l'événement en prenant soin de ménager le suspense, puisqu'il dévoile les raisons pour lesquelles Marie Arnoux n'honore pas le rendez-vous le plus tard possible, dans la narration, nous présentant d'abord l'attente interminable de Frédéric rue Tronchet¹⁵²⁷, où il a loué un meublé pour abriter ses amours convoitées. Les heures passent, Frédéric arpente le trottoir, Marie ne vient pas :

Puis il se planta au coin de la rue de la Ferme et de la rue Tronchet, de manière à voir simultanément dans toutes les deux. Au fond de la perspective, sur le boulevard, des masses confuses glissaient. Il distinguait parfois l'aigrette d'un dragon, un chapeau de femme ; et il tendait ses prunelles pour la reconnaître. Un enfant déguenillé qui montrait une marmotte, dans une boîte, lui demanda l'aumône¹⁵²⁸.

Nombreux étaient les enfants des rues ou les petits ramoneurs appelés « savoyards » qui, dans le Paris du XIX^e siècle, montraient des marmottes pour quelques sous. Mais sous la plume de Flaubert, le petit mendiant que Frédéric croise dans la rue est évidemment un indice signifiant : la raison de l'absence de Marie est une affaire de « marmot » (« marmot » et « marmotte » qui désigne originellement une petite fille, sont d'ailleurs des termes d'étymologie semblable). Ici, la figure du petit pauvre qui s'impose devant Frédéric apparaît comme l'annonce de quelque chose à venir : un enfant malade va changer le cours de la destinée des personnages en opposant,

¹⁵²⁵ Dans son étude de *L'Éducation sentimentale*, Yvan Leclerc précise : « On conçoit bien où se serait placé le sommet d'une Éducation qui aurait fait la pyramide : entre les parties II et III, si Frédéric avait effectivement rencontré Mme Arnoux et la Révolution. Au lieu de ce point structurant, capable de créer le trompe-l'œil du relief dramatique, les deux rendez-vous sont manqués : c'est ici que les mains de Flaubert se joignent vers le bas, en pyramide renversée. [...] L'auteur s'en désole, mais comme d'un mal nécessaire imposé par le sujet, comme d'une facilité dont il serait contraint de se priver pour accéder à d'autres formes. » (Yvan Leclerc, *L'Éducation sentimentale*, PUF, Paris, 1997, p.56). Notre thèse suppose que la maladie d'Eugène, cause du rendez-vous manqué, est précisément l'élément nodal qui fait la pointe de la pyramide : une maladie d'enfant, assez grave pour être mortelle, est un point culminant qui change irrémédiablement le cours d'une vie (et celui du roman en l'occurrence).

¹⁵²⁶ *Corr.III*, p.729.

¹⁵²⁷ On appréciera, là encore, l'allusion ironique et grivoise de Flaubert quant au choix du nom de la rue, au coin de laquelle nous avons l'impression de voir se profiler le dieu Yuk.

¹⁵²⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.414.

malgré lui, un obstacle entre eux. Comme la marmotte dans sa boîte, Marie n'est-elle pas prisonnière d'un enfant ?

Du reste, Flaubert nous apprend que Frédéric tente lui-même de tirer des présages des hasards qui surviennent lors de son attente interminable ; mais tout en songeant que Marie a dû être empêchée par « un de ces événements qui déjouent toute prévoyance¹⁵²⁹ », il ne se doute pas que la maladie d'Eugène puisse être la raison pour laquelle Marie Arnoux n'a pas tenu son engagement. La nuit tombe, et seulement alors la cause de l'absence nous est révélée (mais le personnage reste dans l'ignorance), par une habile rétrospection qui fait remonter le récit quelques heures plus tôt :

Elle avait rêvé, la nuit précédente, qu'elle était sur le trottoir de la rue Tronchet depuis longtemps. Elle attendait quelque chose d'indéterminé, de considérable néanmoins, et, sans savoir pourquoi, elle avait peur d'être aperçue. Mais un maudit petit chien, acharné contre elle, mordillait le bas de sa robe. Il revenait obstinément et aboyait toujours plus fort. Madame Arnoux se réveilla. L'aboiement du chien continuait. Elle tendit l'oreille. Cela partait de la chambre de son fils. Elle s'y précipita pieds nus. C'était l'enfant lui-même qui toussait. Il avait les mains brûlantes, la face rouge et la voix singulièrement rauque. L'embarras de sa respiration augmentait de minute en minute. Elle resta jusqu'au jour, penchée sur sa couverture, à l'observer¹⁵³⁰.

Le rêve de Marie est l'un des très rares rêves nocturnes que nous pouvons trouver chez Flaubert (où les personnages rêvent plutôt éveillés). Il contient ici des éléments qui coïncident avec le réel : Flaubert, s'étant renseigné sur la symptomatologie du croup à l'hôpital Sainte Eugénie, sait parfaitement que cette infection virale déclenche, chez l'enfant, ce que les médecins appellent des « toux aboyantes », parce qu'elles ressemblent aux aboiements du chien. Aussi imagine-t-il que la toux du petit Eugène, par une sorte de processus hallucinatoire hypnagogique dans le sommeil, devient celle d'un petit chien qui mordille la robe de Marie Arnoux sur le trottoir de la rue Tronchet.

Comme à son habitude, Flaubert se révèle fin psychologue dans l'analyse du fonctionnement onirique qu'il décrit chez son personnage endormi. En fait, si nous relisons le texte à la lumière des travaux de John Allan Hobson et Robert Mac Carley¹⁵³¹, tous deux neuropsychiatres spécialistes du sommeil et du rêve, nous comprenons que, dans la phase de sommeil dite « paradoxale », le cerveau est actif et reçoit les stimuli de son environnement.

¹⁵²⁹ p.414.

¹⁵³⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.414-415.

¹⁵³¹ Voir à ce sujet la synthèse d'Élisabeth Hennevin, « Le rêve vu par les neurosciences », *Champ psychosomatique* 2003/3 (n° 31), p.69-79.

Dans une recherche de réalisme absolu, Flaubert fait comprendre que le petit garçon qui tousse produit des sons qui s'apparentent à des aboiements de chien, lesquels sont interprétés par le cerveau de la mère comme étant ceux d'un vrai chien. Or, Flaubert (qui tentait d'analyser en lui-même les processus de ses propres rêves) se doute bien aussi qu'en plus de la perception sensorielle auditive, les fonctions cérébrales de la mémoire et de l'émotion sont également actives pendant le sommeil : le souvenir du rendez-vous rue Tronchet, combiné à certaines émotions intenses comme la culpabilité liée à un éventuel adultère et la honte d'être vue, va induire chez Marie la création du scénario onirique ; illogique, incohérent, effrayant, le rêve fait vivre un supplice à la mère de l'enfant-chien, bête hargneuse qui attaque la robe et réitère ses assauts. L'ironie de Flaubert consiste à faire de ce songe une prophétie : c'est effectivement Eugène malade et ses aboiements qui vont retenir Marie à son domicile.

L'écrivain confère donc à la description « scientifique » du rêve du personnage une dimension artistique dans la mesure où le travail poétique en fait un rêve prémonitoire : réalisme « neuropsychologique » et fantaisie romanesque se mêlent adroitement.

Du reste, Marie Arnoux, une fois réveillée par l'intensité sonore accrue de la « toux aboyante » de son fils, entend encore le chien aboyer : le cauchemar se poursuit puisqu'il se loge au cœur du réel (effet de « tuilage » singulier mais parfaitement réaliste). Elle découvre alors son fils agonisant sous l'effet de l'asphyxie :

Eugène tenait sa tête de côté, sur le traversin, en fronçant toujours les sourcils, en dilatant ses narines ; sa pauvre petite figure devenait plus blême que ses draps ; et il s'échappait de son larynx un sifflement produit par chaque inspiration, de plus en plus courte, sèche, et comme métallique. Sa toux ressemblait au bruit des mécaniques barbares qui font japper les chiens de carton.

Madame Arnoux fut saisie d'épouvante. Elle se jeta sur les sonnettes, en appelant au secours, en criant : « Un médecin ! un médecin ! » [...]

Bientôt les horribles quintes recommencèrent. Quelquefois, l'enfant se dressait tout à coup. Des mouvements convulsifs lui secouaient les muscles de la poitrine, et, dans ses aspirations, son ventre se creusait comme s'il eût suffoqué d'avoir couru. Puis il retombait la tête en arrière et la bouche grande ouverte. Avec des précautions infinies, Mme Arnoux tâchait de lui faire avaler le contenu des fioles, du sirop d'ipécacuana¹⁵³², une potion kermétisée¹⁵³³. Mais il repoussait la cuiller, en gémissant d'une voix faible. On aurait dit qu'il soufflait ses paroles¹⁵³⁴.

¹⁵³² Plante originaire d'Amérique du Sud, utilisée comme vomitif et expectorant.

¹⁵³³ Potion qui contient du kermès minéral utilisé en médecine comme expectorant (antimoine ou poudre des Chartreux).

¹⁵³⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.415.

La description du supplice d'Eugène est évidemment fidèle à la symptomatologie de la maladie : le croup, affection virale, provoque l'enflure de la trachée et un rétrécissement des voies respiratoires supérieures, ce qui cause le bruit rauque et les sifflements aigus lors des inspirations, en plus de la fameuse toux similaire aux aboiements du chien. Le cauchemar nocturne de Marie Arnoux prélude au cauchemar de la maladie dans la vie réelle, car qu'y a-t-il de plus intolérable que de voir souffrir la victime innocente ? Aussi la description de la scène mélodramatique mêle-t-elle un vocabulaire à la fois tragique et pathétique : Madame Arnoux est « saisie d'épouvante », se jette sur les sonnettes et appelle au secours, attitude qui signale son égarement et son effroi. Quant à l'enfant, sa « pauvre petite figure », devrait inspirer la pitié. Flaubert utilise un lexique particulier qui rappelle assez le champ sémantique du Moloch dévorateur d'enfants dans *Salammbô* : des termes comme « métallique » ou « mécaniques barbares » évoquent l'inhumaine monstruosité dans laquelle l'enfant est plongé. En outre, si l'invention de Flaubert consiste aussi à comparer la toux à un son produit par des « mécaniques barbares », ces engins infernaux ne sont pas séparés de la victime : ce n'est plus le géant dévorateur qui engloutit sa proie comme dans *Salammbô*, ici, l'horreur consiste à montrer que la maladie est une machine infernale qui s'est littéralement et insidieusement glissée à l'intérieur du corps de l'enfant pour en prendre possession, l'aliéner. Aussi Flaubert donne-t-il l'impression que la chair est piégée de l'intérieur, l'appareil respiratoire étant cruellement serré dans l'étau de métal d'un instrument de torture invisible parce que caché dans la poitrine du bambin, lequel aurait lui-même avalé son ennemi. On comprend mieux pourquoi le comparant n'est autre que la mécanique barbare qui fait « japper les chiens de carton » : Flaubert fait allusion aux automates de carton bouilli, sorte de jouets que l'on construisait au XIX^e siècle, et qui représentaient des carlins à l'intérieur desquels un mécanisme permettait d'imiter un aboiement.

Il n'est donc pas étonnant que la guérison soit annoncée par la régurgitation d'un objet bizarre :

[...] à la fin, il vomit quelque chose d'étrange, qui ressemblait à un tube de parchemin. Qu'était-ce ? Elle s'imagina qu'il avait rendu un bout de ses entrailles¹⁵³⁵.

Flaubert nous livre uniquement le point de vue de Marie Arnoux, sans aucune explication sur ce « quelque chose d'étrange » qui sort de la bouche de l'enfant et qui est impossible à identifier. L'auteur, ayant observé les enfants malades du croup à l'hôpital, sait que les

¹⁵³⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.416.

amygdales se recouvrent d'une fausse membrane blanchâtre qui se crée à cause de la maladie, et qui, finissant par tomber, est rejetée, après avoir pris une forme tubulaire. Son aspect ressemble à celui de la membrane souple et parcheminée dont s'entoure le *chaetopterus variopedatus* », dit « tube de parchemin », ver marin très présent sur les côtes normandes et que Flaubert a dû mainte fois observer. Laisser le personnage de la mère dans l'ignorance quant à la nature de la matière que rejette son enfant permet à Flaubert de la maintenir dans une angoisse de mort plus intolérable encore : Marie Arnoux pense qu'Eugène se décompose de l'intérieur et que ses entrailles partent en morceaux (et le lecteur avec elle). La détresse épouvantée, mêlée du sentiment d'impuissance à soulager l'enfant, est d'autant plus grande que l'enfant lui donne plusieurs fois l'image de la mort, qu'elle est obligée de regarder en face. Les crises convulsives se répètent en effet, et se terminent par un effondrement brutal : « il retombait la tête en arrière et la bouche grande ouverte ». Et les péripéties autour de la maladie se multiplient :

On fut longtemps à trouver de la glace. La vessie qui contenait les morceaux creva. Il fallut changer de chemise. Tout ce dérangement provoqua un nouvel accès plus terrible.

L'enfant se mit à arracher les linges de son cou, comme s'il avait voulu retirer l'obstacle qui l'étouffait, et il égratignait le mur, saisissait les rideaux de sa couchette, cherchant un point d'appui pour respirer. Son visage était bleuâtre maintenant, et tout son corps, trempé d'une sueur froide, paraissait maigrir. Ses yeux hagards s'attachaient sur sa mère avec terreur. Il lui jetait les bras autour du cou, s'y suspendait d'une façon désespérée ; et, en repoussant ses sanglots, elle balbutiait des paroles tendres :

« Oui, mon amour, mon ange, mon trésor¹⁵³⁶ ! »

Point culminant du roman – pointe de la pyramide – que cette insupportable agonie ? L'enfant supplicié se débat, et pour rendre compte de cette lutte acharnée pour respirer, Flaubert décrit une suite de mouvements qui s'apparentent à ceux que ferait une personne en train de s'étrangler ou se noyer : et c'est là l'acmé de la maladie, l'acmé étant la troisième étape dans la description de la pathologie faite par les médecins du temps¹⁵³⁷ et répertoriée par la Faculté. En effet, dans le récit de Flaubert, nous pouvons distinguer les quatre étapes majeures de l'évolution de la maladie, étapes qui sont caractérisées par le changement de la couleur de la peau du visage de l'enfant. D'abord rouge à cause de la fièvre, la peau perd sa couleur, blanchit pour devenir « plus blême que ses draps ». Puis le calvaire interminable d'Eugène se poursuit

¹⁵³⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.416.

¹⁵³⁷ La description clinique de Flaubert est fidèle à la division des maladies en quatre étapes ou périodes, telle qu'on la trouve dans certains mémoires de médecine : l'« arche » désigne le commencement, les premières attaques du mal, l'« anabase » est la phase d'augmentation du mal, l'« acmé » en est le point le plus élevé et le « paracme » en est le déclin, la fin.

par des étouffements plus alarmants encore, ce qui le cyanose et le bleuit en le privant d'oxygène.

Que nous dit le texte ? D'abord que la souffrance des enfants relève du mal absolu, et à cet égard nous pourrions citer Guy Desbiens :

La conscience a ses révélations et peut découvrir, dans l'expérience limite d'une ouverture à l'autre, la profondeur incommensurable du mal : c'est le cas de la souffrance des enfants, ce scandale d'une horreur inouïe, abominable et incompréhensible, qui ne peut laisser personne indifférent. C'est qu'il y a, dans le cas des enfants, une différence infinie avec la souffrance de l'adulte : celui-ci possède en lui-même la liberté donatrice de sens, qui fait toujours défaut à celui-là. L'homme a cette faculté de transfigurer la souffrance, la penser, la comprendre, l'objectiver et lui donner un sens : orgueil, patience, haine, espoir ou désespoir, acceptation ou révolte. L'homme peut se comporter face à la souffrance en héros, en saint, en martyr, en sage, etc. L'enfant est démuni, abandonné et sans défense, seul face à la douleur, qu'il vit totalement, sans pouvoir prendre la moindre distance : l'enfant *est* sa propre souffrance¹⁵³⁸.

C'est l'idée philosophique que développera Albert Camus dans *La Peste*, quand il décrit la maladie et la mort de l'enfant du juge Othon¹⁵³⁹. Nous en retiendrons ce passage :

Ils¹⁵⁴⁰ avaient déjà vu mourir des enfants puisque la terreur, depuis des mois, ne choisissait pas, mais ils n'avaient jamais encore suivi *leurs souffrances minute après minute*¹⁵⁴¹, comme ils le faisaient depuis le matin. Et, bien entendu, la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de leur paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale. Mais jusque-là du moins, ils se scandalisaient abstraitement, en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais regardé en face, si longuement, l'agonie d'un innocent¹⁵⁴².

Flaubert fait-il en sorte, par le réalisme minutieux de la description, que la douleur d'Eugène ne soit pas regardée « abstraitement » mais qu'elle apparaisse bien comme un « scandale » ? Après tout, l'écrivain a observé des enfants à l'agonie et a pu lui-même en finir avec le regard « abstrait ». Il en a bien rendu compte par lettre à sa nièce : « C'est abominable et j'en sortais navré. Mais l'art avant tout ! », précise-t-il entre parenthèses. La formule « l'art avant tout » apparaît alors comme la justification du sacrifice que Flaubert a fait de son confort moral en allant voir en face le scandale de la mort ; l'art comme susceptible de peindre fidèlement ce scandale, et de compatir en regardant Eugène et le désespoir de sa mère :

¹⁵³⁸ Guy Desbiens, « La souffrance des enfants est-elle le mal absolu ? », *Enseignement philosophique*, 2017/1, 67^e année, p.59-73. Mis en ligne sur Cairn.info le 15/04/2021.

<https://doi.org/10.3917/eph.671.0059>

¹⁵³⁹ Description très proche de celle de la maladie d'Eugène chez Flaubert, au point qu'elle nous en semble être la réécriture.

¹⁵⁴⁰ Rieux et Tarrou.

¹⁵⁴¹ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁴² Albert Camus, *La Peste*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.1394.

Puis des moments de calme survenaient.

Elle alla chercher des joujoux, un polichinelle, une collection d'images, et les étala sur son lit, pour le distraire. Elle essaya même de chanter.

Elle commença une chanson qu'elle lui disait autrefois, quand elle le berçait en l'embaillant sur cette même petite chaise de tapisserie. Mais il frissonna sur la longueur entière de son corps, comme une onde sous un coup de vent ; les globes de ses yeux saillaient : elle crut qu'il allait mourir, et se détourna pour ne pas le voir.

Un instant après, elle eut la force de le regarder. Il vivait encore. Les heures se succédèrent, lourdes, mornes, interminables, désespérantes ; et elle n'en comptait plus les minutes qu'à la progression de cette agonie¹⁵⁴³.

Poignante image que *mater dolorosa* qui tente de consoler son enfant, lequel se suspend (comme un Christ supplicié) à son cou ! Enfin, après l'expectoration du fameux tube de parchemin, le médecin annonce qu'Eugène survivra :

Mais il respirait largement, régulièrement. Cette apparence de bien-être l'effraya plus que tout le reste ; elle se tenait comme pétrifiée, les bras pendants, les yeux fixes, quand M. Colot¹⁵⁴⁴ survint. L'enfant, selon lui, était sauvé¹⁵⁴⁵.

Si la maladie d'un enfant donnera, au XX^e siècle, l'occasion aux philosophes Albert Camus et Marcel Conche¹⁵⁴⁶ de prouver l'inexistence de Dieu, elle sert ici d'exemple à Flaubert pour montrer le biais cognitif de la croyance, et plus précisément de la superstition, au sujet de laquelle il écrivait à Louise Colet, le 13 juin 1852 :

La superstition est le fond de la religion, la seule vraie, celle qui survit sous tou[te]s les autres. Le dogme est une affaire d'invention humaine. Mais la superstition est un sentiment éternel de l'âme et dont on ne se débarrasse pas¹⁵⁴⁷.

¹⁵⁴³ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.416.

¹⁵⁴⁴ Le médecin.

¹⁵⁴⁵ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.416.

¹⁵⁴⁶ Dans son autobiographie *Épicure en Corrèze*, Marcel Conche explique pourquoi il conclut à la non-existence de Dieu, la souffrance d'un enfant étant le mal absolu : « J'avais été très ému par le *Journal* de Mary Berg sur le ghetto de Varsovie, que j'ai lu en 1951, où elle décrivait les enfants dans la rue, "leurs petits corps tout boursoufflés et couverts d'ulcères", certains "se traînant au sol en gémissant", ou ceux qu'on amenait par rangs à leur exécution. Plus tard, lorsque j'étais professeur au lycée d'Évreux, je lisais à mes élèves des passages des *Frères Karamazov*, de Dostoïevski, pris dans le chapitre "La révolte", où Ivan Karamazov demande à Dieu comment il se tire d'affaire avec la souffrance des enfants. Mais c'est seulement un jour de 1956, en revenant d'Évreux dans ma 4CV, que l'argument décisif s'est imposé : la souffrance des enfants martyrisés (par l'homme, la maladie, la nature, etc.) est un mal absolu, c'est-à-dire injustifiable à quelque point de vue que l'on se place. » (Marcel Conche, *Épicure en Corrèze*, coll. Folio, Gallimard, Paris, 2014, p.118-119. C'est nous qui soulignons.)

¹⁵⁴⁷ *Corr.II*, p.104.

Et en effet, Marie Arnoux, personnage de nature affective, dans une sorte d'excès de confiance dans ses croyances en Dieu et en la morale du mariage, en même temps que dans un débordement du sentiment de culpabilité, cède à la superstition : elle déduit des conclusions irrationnelles de la maladie d'Eugène, laquelle aurait été envoyée par un dieu vengeur qui punirait la mère en la personne du fils. La maladie d'Eugène est une bonne raison de refuser l'amour de Frédéric et d'éviter de l'aimer en retour.

Tout à coup, l'idée de Frédéric lui apparut d'une façon nette et inexorable. C'était un avertissement de la Providence. Mais le Seigneur, dans sa miséricorde, n'avait pas voulu la punir tout à fait ! Quelle expiation, plus tard, si elle persévérait dans cet amour¹⁵⁴⁸ !

Le génie de Flaubert consiste ici en l'analyse psychologique des biais cognitifs qui empêchent la pensée rationnelle : ici, la maladie de l'enfant, dans l'imagination de sa mère, est corrélée à son sentiment de culpabilité. Le rêve nocturne que nous avons analysé plus haut en témoigne, et il faut bien que la prophétie se réalise d'une façon ou d'une autre. Le récit de l'écrivain illustre ensuite, par la réaction de la mère, ce que découvre aujourd'hui la science du fonctionnement cérébral. Les travaux de Peter Wason¹⁵⁴⁹, qui est le premier scientifique à avoir mis en évidence la notion de « *confirmation bias* » ou « biais de confirmation », ont établi que les pensées irrationnelles nous conduisent à privilégier des informations pour confirmer des idées préconçues ou des hypothèses fausses, et débouchent sur une interprétation biaisée des rapports entre les événements qui surviennent dans l'existence. Flaubert montre que Marie Arnoux ne fait ni plus ni moins qu'établir une corrélation illusoire entre un fait neutre objectivement (le petit Eugène est tombé malade du croup comme beaucoup d'autres enfants peuvent l'être au même moment dans la même ville puisqu'il s'agit d'une maladie virale), et un avertissement divin. Le hasard de la maladie n'en est plus un pour la mère qui interprète les signes et y voit des messages, puisque le rendez-vous avec Frédéric et la maladie de l'enfant se produisent en même temps. L'adultère n'aura donc pas lieu, car la mort d'Eugène en serait le châtement.

¹⁵⁴⁸ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.417.

¹⁵⁴⁹ Voir Peter Cathcart Wason, « On the Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task » [Sur l'échec de l'élimination d'hypothèses au cours d'une tâche conceptuelle], *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 12 (3): 129-140, 1960. Les biais de confirmation ont été évoqués par quelques philosophes, penseurs ou écrivains depuis l'Antiquité. Parmi eux, nous retiendrons Dante, que Flaubert lisait, et qui, au chant XIII du *Paradis* dans *La Divine Comédie*, écrit : « Et que ceci toujours te soit du plomb aux pieds pour que lentement, comme un homme las, tu te meuves vers le oui et le non que tu ne vois pas : car, parmi les sots, bien bas est celui qui sans distinction affirme et nie, aussi bien l'un que l'autre, parce qu'il arrive souvent que l'opinion hâtive ploie d'un côté faux, et ensuite l'affection lie l'entendement. » Dante, *Le Paradis*, Chant XIII : Thomas d'Aquin à Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Félicité-Robert de Lamennais, Flammarion, Paris, 1910, p.306.

Voilà comment la maladie d'un enfant change le cours de la destinée des personnages, et comment Flaubert montre par quels mécanismes mentaux la pensée irrationnelle de l'être humain peut être si pleine de bêtise ! Il fallait bien que Marie soit terrorisée à l'idée que son fils puisse mourir, la redoutable mort frappant tant de petits enfants au XIX^e siècle. Eugène en réchappe, mais d'autres ne sont pas épargnés.

3.5.4. La mort des enfants.

Nous l'avons expliqué plus haut : nous considérons *La Dernière Heure* comme la pièce inaugurale qui marque le début de la réflexion sur la maladie et la mort des enfants, motif auquel Flaubert fait subir des variations. La mort des enfants est là, partout, toujours. Dans la correspondance, il est souvent fait état de morts réelles auxquelles peuvent s'attacher certaines croyances superstitieuses dont Flaubert rend compte. Nous trouvons par exemple, dans les notes du voyage en Orient, alors qu'il est à Rhodes :

Pruss vient nous voir ; sa petite fille est morte l'avant-veille au soir. Quand ils sont rentrés dans leur logement, une hirondelle est tombée du plafond au moment où ils entraient dans le salon. Quelques mois auparavant son enfant avait fait avec du papier une enveloppe à chaque domino, ce qui est aussi un présage de malheur¹⁵⁵⁰.

Dans une lettre à Louise Colet, le 2 janvier 1854, il se montre sensible à la détresse humaine et au sort des pauvres, la misère conduisant au suicide et à l'infanticide :

Premier fait : on a exposé à la morgue, à Rouen, un homme qui s'est noyé avec ses deux enfants attachés à la ceinture. La misère ici est atroce, des bandes de pauvres commencent à courir la campagne, les nuits¹⁵⁵¹.

L'écrivain évoque aussi la mort des enfants proches. La perte de sa petite-nièce, Jenny Louise Roquigny, est relatée dans une lettre adressée à Mlle Leroyer de Chantepie, le 24 janvier 1868 :

Vous m'annoncez la mort d'un vieil ami à vous. Moi aussi j'ai à vous parler de deuil. La semaine dernière j'ai perdu une petite-nièce que j'aimais beaucoup, une enfant de trois ans. Emportée en cinq jours par une pneumonie, suite d'une rougeole. La mère était malade elle-même. J'ai assisté à des désespoirs profonds,

¹⁵⁵⁰ *Voyage en Orient, O.C.II*, p.817.

¹⁵⁵¹ *Corr.II*, p.498.

dont j'avais ma part, et j'ai monté une fois de plus la côte de ce cimetière où j'en ai déjà tant mis des miens¹⁵⁵².

Le même jour, il écrit à son ami Jules Duplan :

J'ai eu, dernièrement, des embêtements graves. La petite fille de ma nièce Juliette est morte d'une pneumonie, suite d'une rougeole. La mère et le moutard avaient eu la rougeole. La mère l'avait encore et était dans son lit. Tu n'imagines rien de lamentable comme cette jeune femme, la tête sur son oreiller, et répétant au milieu de ses larmes : « Ma pauvre petite fille. » Le grand-père (mon frère) était complètement dévissé, foutu. Quant à ma mère, elle supporte cela (jusqu'à présent du moins) mieux que je ne l'aurais cru¹⁵⁵³.

Flaubert s'épanche encore le lendemain, dans une lettre à la princesse Mathilde :

La fille de mon frère vient de perdre de la rougeole une pauvre enfant de trois ans, qui gazouillait comme un oiseau, qui m'amusait et que j'aimais. J'ai assisté à des scènes lamentables¹⁵⁵⁴!

Dans la fiction, c'est le fils de Frédéric Moreau et de Rosanette que l'écrivain va condamner à mort, ce qui donnera lieu à l'insoutenable réflexion d'esthète (de Pellerin) sur la peinture d'un nourrisson mort. Le fils de Frédéric ne vit pas longtemps : il est en effet classé dans une catégorie de personnages fragiles, évanescents, à peine esquissés, caractérisés par leur inconsistance, leur faiblesse. L'enfant est tout le contraire d'un petit Hercule. Il est *infans-bulla*, la chose éphémère qui, comme une bulle de savon prête à éclater, sous les voiles de son berceau, représente la vanité des vanités.

Flaubert ficèle le scénario de façon à ce que la maladie de l'enfant soit concomitante à un événement qui satisfait Rosanette, sa victoire dans un procès d'argent qui l'oppose à Arnoux, ce qui révolte Frédéric, plus inquiet pour Marie Arnoux que pour son fils :

Il entra chez elle la figure irritée.

« Eh bien, te voilà contente ! »

Mais, sans remarquer ces paroles :

« Regarde donc ! »

Et elle lui montra son enfant couché dans un berceau, près du feu. Elle l'avait trouvé si mal le matin chez sa nourrice, qu'elle l'avait ramené à Paris.

Tous ses membres étaient maigris extraordinairement et ses lèvres couvertes de points blancs, lui faisaient dans l'intérieur de la bouche comme des caillots de lait¹⁵⁵⁵.

« Qu'a dit le médecin ? »

¹⁵⁵² *Corr.III*, p.724.

¹⁵⁵³ *Corr.III*, p.726.

¹⁵⁵⁴ *Corr.III*, p.727.

¹⁵⁵⁵ Caillots qui rappelleraient le « gravier blanc attaché aux parois de la porcelaine » dans laquelle Emma vomit l'arsenic. (*Madame Bovary*, p.429.)

– Ah ! le médecin ! Il prétend que le voyage a augmenté son... je ne sais plus, un nom en *ite*... enfin qu'il a le muguet. Connais-tu cela ? »

Frédéric n'hésita pas à répondre : « Certainement », en ajoutant que ce ne serait rien¹⁵⁵⁶.

Que le fils de Rosanette et Frédéric soit promis à la mort n'est guère étonnant, puisque nous avons vu que Flaubert le faisait naître à l'état de vieillard extrêmement ridé, assimilé à une chose répugnante, d'un rouge jaunâtre, et malodorante, sortie d'une femme maculée de taches jaunes¹⁵⁵⁷. Du reste, la mort des enfants en bas âge est si fréquente, les taux de mortalité infantile pouvant atteindre des records ahurissants selon les années et les régions¹⁵⁵⁸, qu'elle est familière pour les géniteurs¹⁵⁵⁹. La mort du bébé donne en outre l'occasion à l'auteur de remettre en cause le pouvoir et les prétentions de la médecine : « Ah ! le médecin ! », dit Rosanette dans une exclamation qui rend compte de ses sentiments mêlés de défiance et de mépris. Son aigreur s'explique aussi parce que le médecin porte indirectement une accusation contre elle : « Il prétend que le voyage a augmenté son... je ne sais plus, un nom en *ite*... ». Selon le médecin, Rosanette aurait donc eu grand tort de ramener son enfant à Paris et serait responsable de l'aggravation du mal : mère coupable... Le nom de la maladie diagnostiquée importe peu d'ailleurs, et seul son suffixe en « *ite*¹⁵⁶⁰ » est retenu. Il pourrait s'agir éventuellement d'une « amygdalite » bactérienne se superposant au muguet qui, lui, est une maladie bénigne guérissant d'elle-même, et en aucun cas responsable de la mort de l'enfant, ce que déduit Frédéric, puisqu'il rassure Rosanette « en ajoutant que ce ne serait rien ».

La maladie du bébé s'aggrave en une nuit, comme dans le cas d'Eugène, mais c'est le fils de Frédéric que Flaubert choisit de faire mourir. Les deux situations entrent en correspondance tout en présentant quelques différences, déterminées par une opposition entre

¹⁵⁵⁶ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.529.

¹⁵⁵⁷ Voir notre analyse de l'accouchement de Rosanette dans la première partie.

¹⁵⁵⁸ Marie-France Morel le précise : « L'époque de la petite enfance, dans les siècles passés, est marquée au sceau du tragique : il naît beaucoup d'enfants, il en meurt beaucoup. Bien des familles n'en finissent pas d'enterrer leurs petits. Toutes, même les plus riches comme les familles royales, sont touchées. La mortalité infantile frappe sans distinction tous les milieux. [...] La mortalité endogène (qui correspond à peu près à la mortalité périnatale d'aujourd'hui) est très familière aux gens d'autrefois : en moyenne, jusqu'au début du XX^e siècle, 25 % des décédés avant un an meurent à la naissance ou dans les jours qui suivent (aujourd'hui, ils ne sont plus que 0,2 %). Dans certains cas, cette mort est pressentie et attendue. [...] Passé le cap des premiers jours, la mortalité exogène prend le sinistre relais : mauvaises digestions dues aux bouillies trop précoces ou aux diarrhées ; rhumes, catarrhes, bronchites et toux entraînées par le froid ; congestions cérébrales et convulsions ; maladies épidémiques : coqueluche, rougeole, variole (en septembre 1736, par exemple, la « petite vérole » tue cinq cents enfants dans la ville du Puy), diphtérie, choléra, typhoïde, méningites (qu'on ne sait ni diagnostiquer, ni soigner). » Marie-France Morel, « La mort d'un bébé au fil de l'histoire », *Spirale*, n°31, 2004/3, p.15-34. URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2004-3-page-15.htm>

¹⁵⁵⁹ La famille Flaubert, comme toutes les familles, est touchée par la mort : n'oublions pas que la mère de Flaubert perd trois enfants sur six. Quand Gustave naît en 1821, une sœur et un frère qui le précèdent sont déjà morts, et avant qu'il n'atteigne un an, un deuxième garçon né en 1819 meurt.

¹⁵⁶⁰ Du grec ancien *itis*, signifiant « inflammation » ; dans son inculture, Rosanette ne retient que ce son.

les réactions par rapport à la maladie de l'enfant : le comportement maternel et paternel. Contrairement à Marie, Frédéric voit son fils malade et moribond mais ne s'affole nullement. Il va aussi être question de rêve, à ceci près que pour Frédéric, il s'agit d'un rêve éveillé fait le jour de la mort de l'enfant, et non pas d'un rêve nocturne qui précède la découverte du petit Eugène malade. Aussi Frédéric reste-t-il étonnamment calme, et même si l'apparence du bambin lui cause de la peur, cela ne l'empêche pas de dormir :

Mais dans la soirée, il fut effrayé par l'aspect débile de l'enfant et le progrès de ces taches blanchâtres, pareilles à de la moisissure, comme si la vie, abandonnant déjà ce pauvre petit corps, n'eût laissé qu'une matière où la végétation poussait. Ses mains étaient froides ; il ne pouvait plus boire maintenant ; et la nourrice, une autre que le portier avait été prendre au hasard dans un bureau, répétait :

« Il me paraît bien bas, bien bas ! »

Rosanette fut debout toute la nuit.

Le matin, elle alla trouver Frédéric.

« Viens donc voir. Il ne remue plus. »

En effet, il était mort. Elle le prit, le secoua, l'étreignait en l'appelant des noms les plus doux, le couvrait de baisers et de sanglots, tournait sur elle-même, éperdue, s'arrachait les cheveux, poussait des cris ; – et se laissa tomber au bord du divan, où elle restait la bouche ouverte, avec un flot de larmes tombant de ses yeux fixes. Puis une torpeur la gagna, et tout devint tranquille dans l'appartement. Les meubles étaient renversés. Deux ou trois serviettes traînaient. 6 heures sonnèrent. La veilleuse s'éteignit.

Frédéric, en regardant tout cela, croyait presque rêver. Son cœur se serrait d'angoisse. Il lui semblait que cette mort n'était qu'un commencement, et qu'il y avait par derrière un malheur plus considérable près de survenir¹⁵⁶¹.

Flaubert raconte la mort de l'enfant de façon telle qu'il nous donne l'impression que le bambin n'a jamais été vraiment vivant, ou d'une vie non humaine : sa mère, marquée dès la gestation par les taches, lui transmet ces tares physiques, symboles d'une dégradation qui l'empêche d'accéder à un statut humain. En effet, s'il n'était que « quelque chose » à la naissance (n'était-il pas déjà né moisi ?), l'enfant à son trépas est comparé à « une matière où la végétation poussait », c'est une masse fongique difforme. Certes, l'affection dont il souffre est causée par un champignon, le *candida albicans*, mais par le truchement de la comparaison « ces taches blanchâtres pareilles à de la moisissure », le corps malade semble atteint par une puissance vénéneuse et maléfique, il est déjà décomposé et rendu méconnaissable, à cause de ce parasite corrupteur, sorte de force surnaturelle qui pousse toute seule et qui le fait disparaître sous des salissures. D'ailleurs, l'enfant n'aura-t-il jamais été qu'une « tache » dans la vie de Frédéric, que la mort du bébé n'affecte que parce qu'elle agit dans son imagination comme un signe

¹⁵⁶¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.529-530.

funeste – encore une tendance à la superstition ? Dans la conscience de Frédéric, la mort de l'enfant n'est qu'un mauvais augure qui prédit un événement en rapport avec Marie Arnoux : lors de la maladie d'Eugène, elle n'est pas venue au rendez-vous de la rue Tronchet, alors la mort du bébé ne peut qu'être le présage d'un accident dont Marie serait la victime. Envahi par des appréhensions intolérables, Frédéric semble indifférent à la mort de son fils, et s'en console fort vite, puisque son chagrin a d'autres causes¹⁵⁶².

Nous pourrions dire que la mort de son enfant le ramène à un vide, dans la mesure où cet enfant, qui semble n'avoir jamais eu de réelle existence, n'est qu'une représentation, une image : c'est un énorme champignon au premier plan d'une vanité, et il symbolise toute la vacuité de la destinée de Frédéric. Aussi cette mort est-elle paradoxalement un « commencement », comme l'écrit Flaubert dans une subtile antithèse¹⁵⁶³, et il y a effectivement, « par derrière », un sens caché : l'extraordinaire abîme, la béance de la vie humaine. « Vanité des vanités, tout est vanité » dit l'Ecclésiaste : l'enfant-vieillard né à Chaillot, grotesque chancre, symbolise tout ce qui peut entacher l'existence et la rappeler à sa toxicité, à son sens délétère...

La moisissure et la pourriture sont, en outre, des motifs que Flaubert exploite souvent, l'altération des substances que ces faits impliquent manifestant le caractère gangréné et vicié de l'existence humaine¹⁵⁶⁴. Dans *Madame Bovary*, une métaphore (fait stylistique assez rare chez Flaubert pour être remarqué) l'exprime parfaitement :

¹⁵⁶² Son absence d'empathie à l'égard de Rosanette est, par exemple, très troublant. Il ne prend guère la peine de la consoler. Est-ce caractéristique d'un type de comportement paternel ? On songerait, par exemple, aux réactions de Plutarque et de Montaigne, deux pères qui semblent totalement détachés affectivement lors de la mort de leur enfant, et qui se contentent de consoler leur épouse par une lettre, ce que Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, fustige violemment, à l'occasion de la mort de l'enfant Bébert. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Folio Gallimard, Paris, 1972, p.288-289.

¹⁵⁶³ Cette « mort » qui n'est qu'un « commencement » fait écho à tous les questionnements de Flaubert sur la continuation de la vie et la multiplicité des formes qu'elle adopte. Dans *La Tentation de saint Antoine* de 1874, Flaubert évoque les « anatomies merveilleuses » (p.234.) qui révèlent la vie. Il s'interroge : « Mais la Substance étant unique, pourquoi les Formes sont-elles variées ? » (p.224.)

¹⁵⁶⁴ Les travaux de Jean-Pierre Richard ont, à ce sujet, permis quelques éclaircissements. Après avoir rappelé la formule des Goncourt selon laquelle Flaubert a voulu rendre la couleur de la moisissure (« Flaubert nous dit : “ L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de Carthage, je veux faire quelque chose de pourpre. Maintenant, le reste, les personnages, l'intrigue, c'est un détail. Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure d'existence de cloportes.” » Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, année 1861, coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1989, p.673-674.), Jean-Pierre Richard établit un lien entre l'humide et le moisi, puis associe la moisissure à la bêtise, en rapport avec la moisissure blonde sur les joues de Charles Bovary : « Merveilleuse image que celle d'une bêtise visible comme un champignon. » (Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », dans *Littérature et Sensation, Stendhal Flaubert*, Points Seuil, Paris, 1954, p.158.)

N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait¹⁵⁶⁵ ?

Rosanette, elle, ne regarde pas son enfant mort comme une matière inerte déjà décomposée, car pour elle, la question est de savoir comment en garder le souvenir et en posséder une image ressemblante¹⁵⁶⁶ :

Tout à coup, Rosanette dit d'une voix tendre :

« Nous le conserverons, n'est-ce pas ? »

Elle désirait le faire embaumer. Bien des raisons s'y opposaient. La meilleure, selon Frédéric, c'est que la chose était impraticable sur des enfants si jeunes. Un portrait valait mieux. Elle adopta cette idée. Il écrivit un mot à Pellerin, et Delphine courut le porter.

Pellerin arriva promptement, voulant effacer par ce zèle tout souvenir de sa conduite. Il dit d'abord :

« Pauvre petit ange ! Ah ! Mon Dieu, quel malheur ! »

Mais, peu à peu (l'artiste en lui l'emportant), il déclara qu'on ne pouvait rien faire avec ces yeux bistrés, cette face livide, que c'était une véritable nature morte, qu'il faudrait beaucoup de talent ; et il murmura :

« Oh ! pas commode, pas commode !

– Pourvu que ce soit ressemblant, objecta Rosanette.

– Eh ! je me moque bien de la ressemblance ! À bas le Réalisme ! C'est l'esprit qu'on peint ! Laissez-moi ! Je vais tâcher de me figurer ce que ça devait être¹⁵⁶⁷. »

¹⁵⁶⁵ *Madame Bovary*, p.400.

¹⁵⁶⁶ Comme l'explique Marie-France Morel dans son article « La mort d'un bébé au fil de l'histoire » : « Dès les XV^e et XVI^e siècles, on voit apparaître dans certaines grandes familles d'Allemagne ou des Flandres, la volonté nouvelle de garder le souvenir des petits morts. Quand un chef de famille offre un retable à un couvent ou à une église, il fait souvent représenter au centre une scène sacrée (Nativité, Résurrection...) et sur les côtés sa famille : lui et ses garçons à gauche (donc à droite de la figure sacrée), sa femme et ses filles à droite, et les petits morts sur le devant. Holbein et Cranach, notamment, ont peint de nombreuses commandes de ce type. La représentation de la figure du donateur dans une scène sacrée n'est pas nouvelle ; ce qui l'est, c'est la volonté d'inclure dans la représentation de la famille les enfants morts, même les plus précocement disparus. Dans les milieux plus humbles, ce sont les ex-voto qui donnent les représentations les plus complètes des familles : ces peintures populaires souvent naïves, offertes aux sanctuaires pour remercier d'une protection ou obtenir une grâce, montrent fréquemment des familles rassemblées au grand complet ; ici encore les petits morts en maillot (souvent très nombreux et asexués) sont sur le devant de la scène. On peut interpréter ces alignements répétés de nourrissons morts de deux manières. Ils expriment la volonté de se souvenir de tous les enfants, même de ceux dont la vie a été particulièrement brève, un peu à la manière d'un livret de famille. Mais surtout, et de manière paradoxale pour nous, ces petits morts sont comme un tribut payé par avance au ciel : une famille qui a perdu beaucoup de nourrissons attend du ciel des grâces particulières en raison de sa contribution élevée à la formation de la cour céleste. Au total, ce qui frappe dans ces représentations, savantes ou populaires des familles, c'est la volonté de ne pas séparer les vivants et les morts ; le lien est maintenu grâce à la peinture, mais surtout grâce aux prières qui circulent entre les parents et les enfants montés au ciel. » (Art. cité)

¹⁵⁶⁷ *L'éducation sentimentale*, O.C.IV, p.530.

Et Pellerin se lance dans une sorte de dissertation pompeuse sur les portraits d'enfants morts, dissertation pour l'écriture de laquelle Flaubert avait demandé l'aide des Goncourt et du peintre Maisiat. Aux frères Goncourt, le 13 mars 1869, Flaubert écrivait :

Mes chers bons,

1° Connaissez-vous quelque part une théorie quelconque pour les *portraits d'enfants* ?

2° Quels sont les plus beaux portraits d'enfants ?

Ma situation est celle-ci : un esthéticien qui fait le portrait d'un *enfant mort*, et se livre, devant la mère, à un débagouillage artistique indélicat, le tout pour briller.

Si vous ne connaissez rien, envoyez-moi *le fruit* de vos observations personnelles. J'aurais besoin de quatre à cinq lignes substantielles. Et je ne saurais, chers Messieurs, m'adresser mieux qu'à vous¹⁵⁶⁸. »

Pour Flaubert, il s'agit donc de montrer comment est traitée la mort de l'enfant par un « esthéticien » (un mauvais théoricien en matière d'esthétique), lequel va se rendre odieux devant la mère éplorée. Comment peindre un enfant mort ? Pour répondre à cette question, Pellerin, dans l'expression de toute sa vanité, expose le fruit de ses réflexions à haute voix :

¹⁵⁶⁸ *Corr. IV*, p.30. La réponse des Goncourt apprend à Flaubert qu'ils ne connaissent « nulle théorie spéciale sur les portraits d'enfants » et qu'ils ne croient pas « qu'il en existe ». Ils écrivent : « Les plus beaux portraits d'enfants, ce sont les portraits d'enfants de Reynolds, desquels on peut dire qu'il a su y rendre la chair lactée de l'enfance ; il y a encore les portraits de Greuze, où il y a l'humidité du regard enfantin ; il y a de plus les enfants de van Dick à la main de ses portraits d'hommes et de femmes, les enfants, infants et infantes de Velasquez – les *bambini* de Raphaël, les petits Saint-Jean du Corrège, les enfants ensoleillés de Rubens, Salon carré, famille de Rubens et dans sa chapelle à Bruxelles. Et puis voilà. Du reste, votre question est d'une complexité terrible. » Par ailleurs, Flaubert avait également écrit à son ami le peintre Johanny Maisiat (lettre non retrouvée), lequel lui adresse une réponse où il imagine ce que dirait et ferait un peintre, et qui va nettement inspirer l'écrivain — on y remarquera, par exemple, que Flaubert reprend l'expression « pas commode » qu'il fait prononcer par Pellerin. Voici un extrait de la réponse de Maisiat : « A la vue de l'enfant, il dirait : “C'est mort sans avoir vécu ! y a-t-il là les éléments d'un portrait ? Ça a bien été un être, ça a-t-il été une personne ?...” Ce qui fait la personnalité, ce n'est pas seulement une conformation donnée, c'est en même temps l'emploi, l'exercice de cette conformation dans un certain milieu et dans certaines conditions. Celui-ci n'a pas eu le temps de devenir quelqu'un – maintenant ce n'est plus qu'une chose. Disons le mot qui se présente, une *nature morte*. [...] (S'adressant à la mère) : ce n'est pas ce qu'il vous faut, n'est-ce pas ? Vous ne voulez pas avoir toujours sous les yeux l'enfant défiguré. C'est votre mioche vivant, caressant, avec des yeux gais et brillants qu'il vous faut. Pas commode, ça. Cette tête est affreuse. De la couleur ! faire un pastel, non, c'est vouloir rendre la difficulté insurmontable ; que voulez-vous que je fasse de ces yeux bistrés, de ces lèvres noires, de cette face livide ? Un dessin, une mine de plomb, c'est tout ce qu'on peut tenter. Parviendrai-je à retrouver la rondeur de ces traits maintenant contractés, à détirer ces lignes minces, à les faire mouvoir ; à deviner les courbes et les grâces de la vie. Pauvre petite figure vidée, il nous faut remplir ça de sang et trouver la ressemblance ! ... Peut-être. C'est une chance. Avoir du talent tous les jours, c'est bien, mais ici ça ne saurait suffire, c'est encore autre chose. Il faut, là, au commandement, à un moment donné, au savoir de l'expérience, ajouter tous les entrains ; appeler à son aide toutes les excitations nerveuses au moyen desquelles on perçoit les choses absentes pour y découvrir la beauté de la vie, la plénitude des formes disparues. Un enfant ! ... mais c'est absolument le contraire de ça ! ... C'est frais, rond, c'est ferme et tendre... Un agrément, c'est qu'il est solide à la pose, celui-là, mais tout n'est pas là enfin... pas commode ! ... pas commode... Hum... cette femme avait peut-être raison avec son pastel, de la couleur aurait tout animé et l'affaire était enlevée. Avec de belles demi-teintes colorées passées presque à plat, un beau modelé sur les bords seulement, et ça y était. Quoi, les enfants au chien de Véronèse, l'infante rose de Velasquez. Mais non !... l'idiot va prendre ça au sérieux et le voilà qui s'enfile, qui s'enfile... Ah, tu veux chercher la ligne, celle d'Ingres, n'est-ce pas ? parbleu ! Eh bien, pourquoi pas ? C'est une idée et un conseil. Simplifions, simplifions... [...] Voilà, mon bon vieux, ce que je vous offre, c'est tout ce que j'ai pu tirer de ma pauvre cervelle, sur votre Thème. » (*Corr IV*, « Notes et variantes », p.1056-1057.)

Il réfléchit, le front dans la main gauche, le coude dans la droite ; puis, tout à coup :

« Ah ! une idée ! un pastel ! Avec des demi-teintes colorées, passées presque à plat, on peut obtenir un beau modelé, sur les bords seulement. »

Il envoya la femme de chambre chercher sa boîte ; puis, ayant une chaise sous les pieds et une autre près de lui, il commença à jeter de grands traits, aussi calme que s'il eût travaillé d'après la bosse. Il vantait les petits Saint-Jean de Corrège, l'infante Rose de Velasquez, les chairs lactées de Reynolds, la distinction de Lawrence, et surtout l'enfant aux longs cheveux qui est sur les genoux de Lady Gower¹⁵⁶⁹.

« D'ailleurs, peut-on trouver rien de plus charmant que ces crapauds-là ! Le type du sublime (Raphaël l'a prouvé par ses madones), c'est peut-être une mère avec son enfant ? »

Rosanette, qui suffoquait, sortit¹⁵⁷⁰ ;

Il y a des situations où la vanité n'a décidément pas sa place, surtout quand elle se combine à la bêtise : Pellerin est non seulement un peintre raté, mais de surcroît un homme antipathique, indiscret, incapable de mesurer ses propos. Rosanette, victime de l'inconvenance et du manque de tact du peintre, ne peut que fuir. Frédéric ne la défend pas contre l'indélicatesse de Pellerin : il songe au départ imminent de la famille Arnoux, que l'on a aperçue à la gare du Havre (actuelle gare Saint Lazare). Désespéré à l'idée de ne plus voir Marie, il n'est pas concerné par la mort de son fils :

Frédéric but de l'eau de vie. Il se sentait tout délabré, écrasé, anéanti, n'ayant plus conscience de rien qu'une extrême fatigue.

[Rosanette] alla chercher le portrait. Le rouge, le jaune, le vert et l'indigo s'y heurtaient par taches violentes, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire.

D'ailleurs, le petit mort était méconnaissable, maintenant. Le ton violacé de ses lèvres augmentait la blancheur de sa peau ; les narines étaient encore plus minces, les yeux plus caves ; et sa tête reposait sur un oreiller de taffetas bleu, entre des pétales de camélias, des roses d'automne et des violettes ; c'était une idée de la femme de chambre ; elles l'avaient ainsi arrangé toutes les deux, dévotement. La cheminée, couverte d'une housse en guipure, supportait des flambeaux de vermeil espacés par des bouquets de buis bénit ; aux coins, dans les deux vases, des pastilles du sérail brûlaient ; tout cela formait avec le berceau une manière de reposoir ; et Frédéric se rappela sa veillée près de M. Dambreuse.

Tous les quarts d'heure, à peu près, Rosanette ouvrait les rideaux pour contempler son enfant. Elle l'apercevait, dans quelques mois d'ici, commençant à marcher, puis au collège, au milieu de la cour, jouant aux barres ; puis à vingt ans, jeune homme ; et toutes ces images, qu'elle se créait, lui faisaient comme autant de fils qu'elle aurait perdus, – l'excès de douleur multipliant sa maternité.

¹⁵⁶⁹ Nous remarquons que si Flaubert procède à une véritable réécriture de la lettre du peintre Maisiat, il ajoute cependant à la liste d'exemples de portraits d'enfants, le portrait de Lady Gower et de sa fille par le peintre Lawrence. Or, Lady Gower avait perdu trois enfants en bas âge, nés entre 1830 et 1849. Flaubert le savait-il ?

¹⁵⁷⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.530.

Frédéric, immobile dans l'autre fauteuil, pensait à Mme Arnoux [...] ses larmes accumulées depuis le matin débordèrent.

Rosanette s'en aperçut.

« Ah ! tu pleures comme moi ! Tu as du chagrin ?

– Oui ! oui ! j'en ai !... »

Il la serra contre son cœur, et tous deux sanglotaient en se tenant embrassés¹⁵⁷¹.

Comme la mort de l'enfant et le départ de Marie sont concomitants, Rosanette se méprend sur le chagrin de Frédéric, et la scène, par ce quiproquo cruellement ironique, nous fait voir à quel point les deux personnages ne se comprennent pas. La mort comme la vie du fils de Frédéric sont marquées, en effet, par la dissonance. Ce principe de la dysharmonie se retrouve tant dans les rapports entre les personnages, que dans la discordance des couleurs du portrait, qui, de ce fait, est incompréhensible. Il semble que les taches (nous l'avons vu : celles de la mère enceinte, celles de l'enfant nouveau-né, celles de l'enfant malade) soient maintenant celles de la peinture, étonnamment ravivées ! « Le rouge, le jaune, le vert et l'indigo s'y heurtaient par taches violentes », écrit Flaubert, qui, dirait-on, imagine avant l'heure les principes picturaux du fauvisme. Auparavant plutôt pâles et atténuées, les couleurs des taches sur les corps – jaunâtres, rougeâtres, puis blanchâtres – se sont transportées sur la toile, mais ont été comme ranimées par l'utilisation de couleurs pures pour faire du portrait « une chose hideuse, presque dérisoire » : le visage n'est pas reconnaissable, et sa représentation tomberait même dans l'abstraction. Du reste, par qui est-il vu ? Par Frédéric sans doute, qui a toujours trouvé son enfant laid, et qui ne lui a jamais accordé la moindre considération, l'enfant n'ayant été pour lui qu'une « abstraction ». Le portrait témoigne encore de la criante insignifiance de l'enfant à ses yeux, comme est insignifiant maintenant le cadavre puisqu'il est « méconnaissable ». La blancheur de la peau tranche avec le ton violacé des lèvres : opposition violente des tons qui répond à celle du portrait. Le berceau est devenu un reposoir coloré lui aussi : le « bleu » de l'oreiller de taffetas, s'accompagne du rose et du violet des fleurs parsemées autour de la tête du petit cadavre qui se creuse. D'ailleurs, le décorum de la mort est particulièrement soigné : fleurs, guipure, flambeaux de vermeil, bouquets de buis verts : le monde est coloré, comme le portrait. Mais c'est la dépouille qui attire Rosanette « tous les quarts d'heure », et la fascination pour la mort se double d'une rêverie par laquelle sont imaginées les étapes de la vie qu'aurait pu avoir son enfant. Rosanette construit une existence à celui qu'elle a perdu, et ces projections dans le futur sont conséquentes à l'intensification de la douleur. Inventer un avenir à un enfant

¹⁵⁷¹ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.535-536.

mort serait une façon de nier irrésistiblement le scandale de la mort, de refuser de voir la béance du néant... Car paradoxalement, le nombre d'images de l'enfant grandissant jusqu'à atteindre l'âge adulte multiplie le nombre de maternités, comme si le désir d'enfant, inextinguible chez Rosanette, se nourrissait même de la mort. Les espérances déçues de la courtisane en deuil n'empêchent pas qu'elle se rêve encore en mère à tous les âges de la vie d'un enfant. Elle pourrait peut-être atteindre, par sa souffrance sincère, mais solitaire – la mort du bambin ne fait souffrir que Rosanette – une forme de rédemption.

La maladie fait mourir un autre personnage d'enfant dans l'œuvre de Flaubert. En effet, dans *Un cœur simple*, Virginie, dont la santé est fragile, meurt au couvent des Ursulines à Honfleur où elle est en pension. Si nous nous interrogeons sur les causes de sa fragilité et de sa mort, nous pouvons dire qu'elles trouvent d'abord leurs sources dans la littérature. Virginie meurt comme pour respecter le destin que lui impose le personnage qui la précède chez Bernardin de Saint-Pierre : comme la Virginie du roman est envoyée en France pour y recevoir une éducation digne de son rang, la Virginie chez Flaubert s'éloigne de sa famille et meurt sans avoir pu retrouver sa mère et son frère. La Virginie de Bernardin, en quittant son île, était chassée du paradis ; de même, la Virginie de Flaubert est privée de son droit à jouir d'une certaine harmonie entre sa mère et la servante. Éloignée de son « territoire d'enfance », arrachée à la maison familiale et à la bonne Félicité, loin de la campagne, Virginie se retrouve prisonnière d'un monde hostile, entre les murs froids du couvent : elle ne peut que tomber malade. Du reste, sa nature vulnérable s'exprime déjà dans la réaction qu'elle a suite au combat de Félicité avec le taureau. Félicité s'en inquiète d'ailleurs :

Virginie l'occupait exclusivement ; – car elle eut, à la suite de son effroi, une affection nerveuse, et M. Poupart, le docteur, conseilla les bains de mer de Trouville¹⁵⁷².

Nul doute que l'aventure avec le taureau ait causé un traumatisme. Mais à Trouville, l'état de la petite fille s'améliore et Flaubert ne manque pas de nous donner son bulletin de santé :

Virginie, dès les premiers jours, se sentit moins faible, résultat du changement d'air et de l'action des bains. Elle les prenait en chemise, à défaut d'un costume ; et sa bonne la rhabillait dans une cabane de douanier qui servait aux baigneurs¹⁵⁷³.

¹⁵⁷² *Un cœur simple*, O.C.IV, p.223.

¹⁵⁷³ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.224.

Mais certains signes, dans le texte, laissent entendre que le destin va frapper :

L'après-midi, on s'en allait avec l'âne au-delà des Roches-Noires, du côté d'Hennequeville. Le sentier, d'abord, montait entre des terrains vallonnés comme la pelouse d'un parc, puis arrivait sur un plateau où alternaient des pâturages et des champs en labour. À la lisière du chemin, dans le fouillis des ronces, des houx se dressaient ; çà et là, un grand arbre mort faisait sur l'air bleu des zigzags avec ses branches¹⁵⁷⁴.

La promenade de l'après-midi offre en effet des signes annonciateurs de mort. Si l'itinéraire de la compagnie prévoit une sorte d'élévation puisqu'il s'agit de quitter la plage pour atteindre un plateau, le sentier se caractérise par des éléments végétaux peu amènes, des épineux piquants comme ces « ronces » abondantes et non organisées puisque formant un « fouillis » et ces « houx » dressés comme des armes prêtes à blesser. Si la comparaison des terrains avec « la pelouse d'un parc » pourrait laisser entrevoir quelque douceur dans le paysage, bien vite les éléments qui composent le tableau deviennent hostiles et la nature est plutôt digne d'un conte fantastique dans la mesure où elle est inhospitalière et menaçante : c'est la vision récurrente d'un « grand arbre mort », dont les branches sans feuilles accusent les découpes de leurs arêtes pointues – les zigzags – sur le fond de ciel, sortes de bras squelettiques et disloqués qui seraient ceux des allégories de la mort, puisque les arbres sont dispersés – « çà et là » écrit Flaubert – dans la campagne. Ces signes funestes sont corroborés par divers symboles que nous trouvons exprimés dans le tableau qui suit. En effet, les personnages, au repos, sont décrits dans des activités signifiantes :

Presque toujours on se reposait dans un pré, ayant Deauville à gauche, Le Havre à droite et en face la pleine mer. Elle était brillante de soleil, lisse comme un miroir, tellement douce qu'on entendait à peine son murmure ; des moineaux cachés pépiaient, et la voûte immense du ciel recouvrait tout cela. Mme Aubain, assise, travaillait à son ouvrage de couture ; Virginie près d'elle tressait des joncs ; Félicité sarclait des fleurs de lavande ; Paul, qui s'ennuyait, voulait partir.

Chacun vaque à ses occupations, et ce que fait Virginie la promet à la mort : elle tresse des joncs, activité manuelle qui mérite l'analyse. Fabriquant des entrelacs avec les fibres végétales, Virginie recompose, sous une autre forme, les zigzags tracés par les branches des arbres morts, vus sur le chemin qui l'a conduite là où elle se trouve. Elle reproduit avec les joncs le motif présage de mort : entrecroisement de lignes, de fibres qui enserrent, qui enferment – d'ailleurs, quel objet fabrique Virginie en tressant des joncs, si tant est qu'elle fabrique quelque chose, et que le tressage ne soit pas pratiqué sans autre but que lui-même ? Une nasse pour poissons ou

¹⁵⁷⁴ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.224.

crustacées, un panier à coquillages ? Dans la première idylle de Théocrite, un enfant garde un vieillard au pied d'une vigne, et tresse des joncs pour faire « un beau piège à cigales¹⁵⁷⁵ ». Par ailleurs, les recherches de l'historien des arts Marcel Brion, en matière d'esthétique, nous invitent à réfléchir sur le motif de la tresse. Marcel Brion observe en effet qu'il existe, sur une des mosaïques romaines d'Italica, en Espagne, dans les environs de Séville, une représentation du combat qui oppose Thésée et le Minotaure au centre d'un labyrinthe dont les chemins sont justement ornés de tresses, ce qui associe, selon lui, le symbolisme du labyrinthe à celui de la tresse, motif complexe de fils tors entrelacés¹⁵⁷⁶. Moins courant que le dessin de la spirale, forme ouverte et optimiste qui symbolise plutôt l'ouverture et la sortie d'un labyrinthe, le tressage ou l'enchevêtrement de lignes fermées renvoie plutôt à l'idée pessimiste d'emprisonnement et de fuite impossible. Du reste, Virginie est présentée dans une attitude statique, sans possibilité aucune d'évasion, alors que le petit Paul, ennuyé, est entièrement déterminé par son désir de fuir, aussi s'impose-t-il comme celui qui cherche une issue, même si cette issue doit le mener à une errance. Virginie, elle, s'installe dans une captivité sans espoir. Tresserait-elle son propre piège ? Le texte nous a appris que Virginie avait été victime d'un choc psychologique causé par l'attaque du taureau en revenant de la ferme de Geffosses : nous pourrions en conclure que la petite fille demeure comme enfermée dans la chambre centrale du labyrinthe du minotaure, et les joncs qu'elle tresse ne sont que l'image des liens serrés qui l'emprisonnent et qui lui promettent la mort. Autrement dit, Virginie reste la petite fille mélancolique, tresseuse de joncs, entre sa mère s'adonnant à des travaux d'aiguille et Félicité sarclant les lavandes ; l'une tire l'aiguille, l'autre enroule les fils, et la dernière arrache les fleurs de leur tige : autre représentation des Parques, ou triste tableau de figures féminines au travail, pendant que le garçon, oisif, rêve de s'échapper...

La suite du texte nous apprend que finalement les bains de mer n'ont pas l'effet durable escompté, et l'on pourrait même conclure que l'état de Virginie empire. Elle qui souffrait seulement d'une « affection nerveuse » se met maintenant à tousser :

Comme Virginie toussait et que la saison n'était plus bonne, elle revint à Pont-l'Evêque¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁷⁵ Théocrite, *Idylles*, I, *op. cit.*, p.27.

¹⁵⁷⁶ Marcel Brion exposa les significations des motifs de la tresse, de l'entrelacs et de la spirale, tous associés au labyrinthe et au thème du « *memento mori* », dans le cadre d'un cours qui fut donné lors du séminaire d'esthétique de Raymond Bayer et d'Étienne Souriau (Université de Paris, 1950-1951). Ce cours fut en partie publié dans la *Revue d'esthétique* (janvier-mars 1952) : « Le thème de l'entrelacs et du labyrinthe chez Léonard de Vinci ». Voir aussi « Les nœuds de Léonard de Vinci et leurs significations » dans *Études d'Art*, n° 8-10, 1953-1954.

¹⁵⁷⁷ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.226.

La maladie est installée. Il ne reste plus qu'à expédier Virginie à Honfleur pour qu'elle y meure :

Mme Aubain voulait faire de sa fille une personne accomplie ; et, comme Guyot ne pouvait lui montrer ni l'anglais ni la musique, elle résolut de la mettre en pension chez les Ursulines d'Honfleur.

L'enfant n'objecta rien. Félicité soupirait, trouvant Madame insensible. Puis elle songea que sa maîtresse, peut-être, avait raison. Ces choses dépassaient sa compétence.

Enfin, un jour, une vieille tapissière s'arrêta devant la porte ; et il en descendit une religieuse qui venait chercher Mademoiselle. Félicité monta les bagages sur l'impériale, fit des recommandations au cocher, et plaça dans le coffre six pots de confitures et une douzaine de poires, avec un bouquet de violettes.

Virginie, au dernier moment, fut prise d'un grand sanglot ; elle embrassait sa mère qui la baisait au front en répétant : « Allons ! du courage ! du courage¹⁵⁷⁸ ! » Le marchepied se releva, la voiture partit¹⁵⁷⁹.

Virginie serait-elle une « vierge de sainte Ursule », ou, comme l'étymologie l'induirait, une « petite ourse d'Artémis »¹⁵⁸⁰ ? Enfant docile, obéissante, qui ne se révolte pas, mais qui se soumet à l'autorité maternelle sans mot dire en tous cas, fidèle à la règle de ces petites ancêtres. D'ailleurs, le conte ne nous fait pas entendre la moindre parole sortie de sa bouche, et nous n'avons à ouïr qu'un « grand sanglot » quand elle s'accroche à sa mère, comme pour ne pas s'en séparer, à l'instant du départ. Du reste, l'enfant quitte Pont-l'Évêque en tapissière¹⁵⁸¹, voiture hippomobile destinée à transporter les meubles d'un tapissier : la fillette n'est-elle qu'un objet domestique, une pièce de mobilier dont on se débarrasse ? Certes, le but de Mme Aubain est de faire de sa fille une « personne accomplie » en lui donnant une éducation, mais de quel accomplissement va-t-il s'agir ? C'est la vie même de Virginie qui va être menée à son terme au couvent d'Honfleur et qui sera, de fait, « accomplie ». La fillette-objet va cruellement

¹⁵⁷⁸ Dans *Madame Bovary*, « Du courage » est la formule employée par Rodolphe dans la lettre de rupture qu'il adresse à Emma. Abandonnée par son amant, la jeune femme tombe malade. Ici, éloignée des siens, Virginie n'aura plus qu'à sombrer, elle aussi, dans un état pathologique irréversible. (p.328.)

¹⁵⁷⁹ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.228.

¹⁵⁸⁰ Les petites ourses (« *arktoi* » : ourses) d'Artémis sont les fillettes qui étaient destinées à servir la déesse au sanctuaire de Brauron, en Grèce, près d'Athènes. Les filles de la noblesse grecque étaient aussi envoyées au sanctuaire pour y apprendre la danse, l'art du tissage, et la course à pied. Le séjour à Brauron était considéré comme un rite initiatique destiné à préparer les petites ourses à leur vie d'adulte, mais il était aussi censé être un substitut de sacrifice expiatoire (Iphigénie, selon certaines versions du mythe, termine sa vie comme prêtresse à Brauron). Au IV^e siècle av. J.-C., Athènes prit la décision de faire passer à toutes les filles d'Athènes un rite d'initiation (« *arktéia* ») à Brauron pour marquer leur entrée dans la puberté et les former à la domesticité matrimoniale. Voir Lilly Kahil, « Le sanctuaire de Brauron et la religion grecque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Année 1988, 132-4, p.799-813.

https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1988_num_132_4_14678

¹⁵⁸¹ On appréciera le jeu de mot possible entre « tapissière » et « tapisserie », activité féminine qui pourrait être comptée parmi celles auxquelles Virginie s'adonnera.

manquer à Félicité, et Flaubert décrit le vide ressenti par la servante qui apparaît comme privée de sa jolie poupée vivante :

Le matin, par habitude, Félicité entrait dans la chambre de Virginie, et regardait les murailles. Elle s'ennuyait de n'avoir plus à peigner ses cheveux, à lui lacer ses bottines, et à la border dans son lit, – et de ne plus avoir continuellement sa gentille figure, de ne plus la tenir par la main quand elles sortaient ensemble. Dans son désœuvrement, elle essaya de faire de la dentelle. Ses doigts trop lourds cassaient les fils ; elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était « minée ».

Pour « se dissiper », elle demanda la permission de recevoir son neveu Victor¹⁵⁸².

Sans l'enfant, le vide ressenti est insupportable : si Félicité regarde les « murailles » probablement nues de la chambre de Virginie, c'est qu'il n'y a plus rien d'autre à voir, et la servante est bien « emmurée » dans son chagrin.

Là encore, Flaubert, fin analyste de l'âme humaine lors du départ ou à la mort d'un être cher, met en scène un personnage dont le comportement est révélateur de ce qu'observe de nos jours la neuropsychologie : l'écrivain montre habilement, et toujours avec l'intensité d'une prose poétique réduite au minimum, comment réagit le cerveau en cas d'absence ou d'éloignement d'une source de plaisir affectif. Virginie a été à l'origine de stimulations générant des émotions agréables chez Félicité, ce qui a renforcé, chez la servante, une habitude à ces stimulations : s'occuper de la fillette et en ressentir des émotions positives est son état normal. Privée de l'enfant générateur de son bien-être psychique, par les joies sensorielles, voire sensuelles, qu'il pouvait provoquer chez elle (le coiffage des cheveux, l'habillage, le déshabillage, le couchage), Félicité est en « état de manque ». En effet, en présence de l'enfant aimée, (adorable poupée que Félicité, petite « Cosette » dans son enfance, n'a jamais eue), la servante s'était gratifiée du plaisir d'un maternage ludique, les tâches accomplies ayant été vécues plutôt comme divertissantes et sources de volupté. Sans l'enfant, les conditions causales du bonheur disparaissent et tout l'être humain souffre¹⁵⁸³, parce qu'il est en proie à une sensation de déséquilibre et de malaise intérieur, proche de ce que peut ressentir, par exemple, un toxicomane en manque de drogue et victime du syndrome d'abstinence (à ceci près que dans le cas de Félicité, l'état normal consiste à être, si l'on veut bien, « droguée d'amour » et débordante d'affection pour autrui). Il faut donc, pour rétablir cet équilibre perdu, une autre dose d'amour, un autre être à aimer.

¹⁵⁸² *Un cœur simple*, O.C.IV, p.228.

¹⁵⁸³ Le cerveau n'est plus alimenté, diraient les neuropsychologues, en ocytocine, dopamine et sérotonine, c'est-à-dire en hormones dites « du bonheur »...

Il faut bien rappeler que Flaubert met en scène un personnage qui se voit constamment exposé aux stimuli de la perte : perte des parents, perte de l'amoureux, perte de Virginie, du neveu Victor, perte du perroquet, de sa maîtresse... la perte des enfants étant celle qui cause le plus grand tort. Le choc négatif au départ de Virginie est tel – Félicité ne peut plus rien faire, ne dort plus, et se dit « minée », métaphore militaire pour dire que ses fondations sont sapées et que tout ce qui l'édifie en tant qu'être (l'amour) s'est effondré – que la servante ne peut que vouloir rétablir son équilibre émotionnel perdu en corrigeant ce dérèglement par une stimulation réparatrice, et en cherchant une nouvelle source en substituant à la fillette un remplaçant, le jeune Victor. Ainsi Félicité va-t-elle pouvoir « se dissiper¹⁵⁸⁴ », c'est-à-dire ici faire cesser un état de conscience terriblement douloureux par une distraction qui s'apparente à un nouveau maternage. Elle peut finalement s'ériger en mère avec son neveu, au bras duquel elle s'appuie « dans un orgueil maternel¹⁵⁸⁵ » en allant aux vêpres le dimanche. Le dévouement familial que Virginie lui a permis de prouver se reporte donc sur Victor, Félicité ne pouvant se suffire à elle-même. Et, vivant un premier deuil par l'absence de Virginie, elle doit avoir quelqu'un d'autre à aimer. Curieux rôle que Flaubert fait jouer au personnage de Virginie dans le conte ! L'enfant n'est plus qu'un repoussoir qui sert à faire voir les réactions émotionnelles de Félicité et les remèdes avec lesquels elle soigne ses blessures psychologiques. On ne sait rien de ce que pense Virginie dans tout cela, car l'attention se porte uniquement sur la servante. D'ailleurs, le personnage de Virginie s'efface peu à peu. Sa santé au couvent se dégrade :

Les bonnes sœurs trouvaient qu'elle était affectueuse, mais délicate. La moindre émotion l'énervait. Il fallut abandonner le piano¹⁵⁸⁶.

Abandonner le piano, c'est se fermer au monde sonore et faire taire en soi la possibilité d'une expression par un nouveau langage. Plus tard :

Virginie s'affaiblissait.

Des oppressions, de la toux, une fièvre continue et des marbrures aux pommettes décelaient quelque affection profonde. M. Poupart avait conseillé un séjour en Provence. Mme Aubain s'y décida, et eût tout de suite repris sa fille à la maison, sans le climat de Pont-l'Évêque.

Elle fit un arrangement avec un loueur de voitures qui la menait au couvent chaque mardi. Il y a dans le jardin une terrasse où l'on découvre la Seine. Virginie s'y promenait à son bras, sous les feuilles de pampre tombées. Quelquefois le soleil traversant les nuages la forçait à cligner ses paupières, pendant qu'elle

¹⁵⁸⁴ Le même verbe est utilisé par Bournisien lors de la veillée funèbre auprès du corps d'Emma, dans *Madame Bovary*. L'abbé s'adresse à Homais : « Allons, une prise ! lui dit-il. Acceptez, cela dissipe. » (p.443.)

¹⁵⁸⁵ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.229.

¹⁵⁸⁶ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.230.

regardait les voiles au loin et tout l'horizon, depuis le château de Tancarville jusqu'au phare du Havre. Ensuite on se reposait sous la tonnelle. Sa mère s'était procuré un petit fût d'excellent vin de Malaga ; et, riant à l'idée d'être grise, elle en buvait deux doigts, pas davantage¹⁵⁸⁷.

Si les forces de Virginie reparaissent, écrit Flaubert, elles n'empêchent pas l'aggravation de la maladie de poitrine que l'on reconnaît. Déjà presque figée dans le marbre du tombeau, avec ses « marbrures aux pommettes », l'enfant est vue dans un jardin mourant : les « feuilles de pampre », d'inspiration si dionysiaque et qui pourraient être pourtant enthousiasmantes, sont « tombées », et le soleil, rare, traverse seulement « quelquefois » les nuages. D'ailleurs, ce soleil la force à cligner ses paupières, comme si l'enfant sortait d'une longue station dans l'obscurité. Virginie se trouve dans un éden moribond et les « voiles au loin¹⁵⁸⁸ » qu'elle regarde sont les signes de son départ prochain. La mort de Virginie est ensuite entièrement relatée du point de vue de Félicité :

Le couvent se trouvait au fond d'une ruelle escarpée. Vers le milieu, elle entendit des sons étranges, un glas de mort. « C'est pour d'autres », pensa-t-elle ; et Félicité tira violemment le marteau.

Au bout de quelques minutes, des savates se traînèrent, la porte s'entrebâilla, et une religieuse parut.

La bonne sœur avec un air de componction dit qu'« elle venait de passer ». En même temps, le glas de Saint-Léonard redoublait.

Félicité parvint au second étage.

Dès le seuil de la chambre, elle aperçut Virginie étalée sur le dos, les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière sous une croix noire s'inclinant vers elle, entre les rideaux immobiles, moins pâles que sa figure. Mme Aubain, au pied de la couche qu'elle tenait dans ses bras, poussait des hoquets d'agonie. La supérieure était debout, à droite. Trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges, et le brouillard blanchissait les fenêtres. Des religieuses emportèrent Mme Aubain¹⁵⁸⁹.

Arrivée trop tard au couvent pour assister à la mort de l'enfant, Félicité découvre donc un cadavre, dans un tableau de dévotion qui tend à rendre des contrastes de couleurs : la croix noire se heurtant à la pâleur de la morte, et les taches rouges des chandeliers (encore des taches...) répondant aux fenêtres blanchies par le brouillard. Cette fois, bien que la perte soit définitive, le désespoir de Félicité est davantage contenu :

¹⁵⁸⁷ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.233.

¹⁵⁸⁸ Cette expression (un clin d'œil yukien ?) est peut-être une citation tirée du poème de Victor Hugo, « À Villequier », (septembre 1847), où l'on lit : « Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, / Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur ». (Hugo, *Les Contemplations*, dans *Œuvres Poétiques*, t.2, La Pléiade, Paris, 1967, p.658.

¹⁵⁸⁹ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.234.

Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuèrent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple. Elle fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir¹⁵⁹⁰.

L'écoulement du temps est rendu par la variation des couleurs du tableau ; à l'économie du noir, du blanc et du rouge, succèdent d'autres tonalités : la figure de Virginie jaunit et les lèvres bleuissent. Comme dans la description du fils de Rosanette, nous retrouvons les détails du nez pincé et des yeux qui se creusent. Mais Félicité, qui « ne quitt[e] pas la morte » a un contact avec le corps : elle baise les yeux « plusieurs fois » et la simplicité avec laquelle elle accomplit les gestes rituels est rendue par une sorte d'évidence toute naturelle, la mort étant acceptée docilement, comme pourrait être acceptée, aussi, la résurrection du cadavre. En effet, Félicité, dont la foi reste intacte, « n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple ». Mais Flaubert ne dit pas que la servante demande une résurrection, contrairement au personnage du narrateur dans *La Dernière Heure* ou à Charles Bovary au pied du cadavre d'Emma. Félicité était déjà « minée » par le départ de Virginie au couvent, elle est cette fois comme anesthésiée (par le chagrin ou par une habitude à la mort ?) et donne l'impression au lecteur de ne toucher l'événement qu'à la manière d'une tangente qui effleure le cercle en un point seulement. Elle prête à l'enfant une attention conventionnelle, un peu lasse : toilette mortuaire, linceul et mise en bière, couronne, déploiement de la chevelure et conservation d'une mèche. Autant dire que Félicité accomplit des gestes mécaniques (les gestes mesurés de la « femme en bois ») que l'usage exige pour les morts, et qu'elle connaît parce qu'elle y est accoutumée. En fait, c'est Flaubert qui, quand il écrit le conte, est accoutumé aux deuils¹⁵⁹¹ : la fréquentation répétée de la mort pour un homme parvenu à l'âge mûr est inévitable.

¹⁵⁹⁰ *Un cœur simple*, O.C.IV, p.234.

¹⁵⁹¹ Quand Flaubert commence à écrire le conte, en 1876, Louise Colet meurt, puis ce sera le tour de George Sand, la même année. Voir Jean-Pierre Vilcot, « Complexité d'*Un cœur simple*. La transparence autobiographique », *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 68, Année 1986, p.15.

Lors de l'enterrement, il est de coutume que quelqu'un prenne la tête du cortège funèbre. Flaubert attribue cette place à un enfant, et, comme pour mieux idéaliser le couple adelphique, c'est le frère, Paul, qui ouvre la marche :

Après la messe, il fallut encore trois quarts d'heure pour atteindre le cimetière. Paul marchait en tête et sanglotait¹⁵⁹².

La vision du cortège conduit par l'enfant aurait très bien pu être celle racontée par le narrateur dans *La Dernière Heure* : un frère pleure sa sœur morte, triste image de l'innocence enfantine dans la souffrance, confrontée à l'irréversible.

C'est aussi le couple des enfants Gustave et Caroline que l'on devine à travers Paul et Virginie, comme si l'enfant en l'écrivain, mutilé, pleurait à jamais la perte d'un être cher qu'il revoit enfant. Ceux qui sont appelés à vivre, comme le petit Paul, font l'expérience du mal inhérent à l'humaine condition : la vie ne consisterait qu'à suivre un cercueil dans lequel gît un enfant, et sangloter. Et si des enfants meurent de mort naturelle, il en existe d'autres qui sont assassinés.

3.6. Les enfants assassinés.

3.6.1. *Quidquid volueris, Passion et vertu.*

Toute une page du *Voyage en Italie* est consacrée à des considérations poético-philosophiques sur les singes, animaux qui passionnent Flaubert. « Les singes sont mes aïeux¹⁵⁹³ » dit-il dans ce beau discours sur les rapports éthiques de l'homme à l'animal. Il n'est donc guère étonnant que Flaubert ait imaginé une nouvelle qui aborde l'histoire d'un homme-singe : *Quidquid volueris*, sous-titré « études psychologiques », et dont nous avons déjà évoqué

¹⁵⁹² *Un cœur simple*, O.C.IV, p.234.

¹⁵⁹³ *Voyage en Italie*, ODJ, p.1091.

le sujet, puisqu'il y est question d'une naissance monstrueuse. Il s'agit d'un texte qui met en scène Djaliouh, un monstre hybride né d'une esclave et d'un orang-outang et surtout meurtrier d'enfant¹⁵⁹⁴.

À l'époque où il écrit le conte de Djaliouh (1837), Flaubert est au collège de Rouen où l'on signale l'existence d'un groupe d'adolescents nonchalants et cyniques, « Les Blasés ». On ne sait rien d'eux si ce n'est que leur philosophie nihiliste les disposait à la pratique de l'humour noir accompagné d'un rire cynique, « l'hilarité vengeresse » comme dirait Sartre. Or, dans l'histoire du monstre mi-homme mi-singe, nous allons voir que Flaubert fait justement la preuve d'un cynisme qui confine à un sadisme prononcé, ne serait-ce que dans la description du meurtre de l'enfant. Flaubert nourrit effectivement un grand intérêt pour les thèses philosophiques de Sade. D'après la correspondance, Flaubert n'aurait commencé à lire Sade qu'en juillet 1839, ce qu'il évoque dans une lettre à Ernest Chevalier :

J'aime bien à voir des hommes comme ça, comme Néron, comme le marquis de Sade. Quand on lit l'histoire, quand on voit les mêmes chemins au milieu des ruines, et sur la poussière de la route du genre humain, ces figures ressemblent aux priapes égyptiens mis à côté des statues des immortels, à côté de Memnon, à côté du sphinx. Ces monstres-là expliquent pour moi l'histoire, ils en sont le complément, l'apogée, la morale, le dessert. Crois-moi, ce sont les grands hommes, les immortels aussi. Néron vivra aussi longtemps que Vespasien, Satan que J[ésus]-Ch[rist]¹⁵⁹⁵.

¹⁵⁹⁴ Qui saura percer les mystères du monde, de la vie, de la mort, et de toute création ? L'enfant est-il, par essence, une sorte de monstruosité dont la condition est de manifester la fuite du temps ? Les questions d'ordre philosophique sont constantes chez Flaubert, et nous pourrions citer, par exemple, les réflexions de l'auteur, à Nantes, lorsqu'il voyage en Bretagne avec Maxime Du Camp. Au muséum d'histoire naturelle, il observe des monstruosité : « Nous avons été ensuite au muséum d'histoire naturelle, maigre collection qui, je pense, n'est pas curieuse pour un savant ; mais où il y a néanmoins une momie égyptienne, debout, à côté de son cercueil peint, des coraux tout roses, des coquilles nacrées et des crocodiles suspendus au plafond ; il y a aussi, dans un bocal d'esprit de vin, deux petits cochons unis ensemble par le ventre, et qui, cabrés sur leurs pattes de derrière, relevant la queue et clignant les yeux, sont, ma foi, fort plaisants. Placés ainsi à côté de deux fœtus humains, de monstruosité analogue, ils en disent peut-être plus que beaucoup de nos œuvres. Mais quel est celui qui saura voir, dans ces manifestations irrégulières de la vie, les expressions multiples et graduées de cet art inconnu qui gît dans son immobilité mystérieuse, au fond des océans, dans les profondeurs du globe, dans le foyer de la lumière, y variant les créations successives, et perpétuant l'être. Depuis six mille ans qu'il l'étudie, l'homme commence peut-être à épeler la première lettre de cet alphabet qui n'a pas d'Oméga. Quand pourra-t-il lire une phrase ? » (*Par les champs et par les grèves, O.C.II*, p.47.) L'essentiel pour l'auteur sera de sublimer « la chair putréfiée du monde » en y voyant l'extrême et éternelle beauté. Car toute monstruosité peut cacher un idéal esthétique, et Flaubert en trouve des preuves chez les Anciens dont la mythologie, par exemple, était peuplée de monstres. Du reste, nous pourrions ajouter, à cet égard, que Flaubert a toujours eu, relativement à la monstruosité et aux irrégularités de la nature, l'avis de Montaigne : « Ce que nous appelons monstres ne le sont pas à Dieu, qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprises ; et est à croire que cette figure qui nous estonne, se rapporte et tient à quelque autre figure de mesme genre inconnu à l'homme. De sa toute sagesse il ne part rien que bon et commun et réglé ; mais nous n'en voyons pas l'assortiment et la relation [...]. Nous appelons contre nature ce qui advient contre la coutume ; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'estonnement que la nouveauté nous apporte. » (Montaigne, *Essais*, livre II, chapitre XXX, « D'un enfant monstrueux », Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.691.)

¹⁵⁹⁵ *Corr.I*, p.47-48.

Même si le conte est écrit entre septembre et octobre 1837, rien n'empêche qu'il ait eu en mains les œuvres de Sade pour écrire *Quidquid Volueris*, œuvre qui montre une prédisposition de Flaubert à s'intéresser à cet auteur. Le récit de l'assassinat est particulièrement éloquent : Flaubert va d'abord « planter le décor », c'est-à-dire évoquer une nature aussi belle et radieuse que possible, comme pour bien opposer, avec toute l'ironie qui commence, la nature totalement indifférente à l'homme dans son rayonnement et sa beauté, et l'horreur du supplice du petit enfant âgé d'un an. Car la nature, dans son indolente sérénité à l'égard des hommes, se distingue par une absence totale d'intention. Les philosophies matérialistes depuis *De Natura rerum* de Lucrèce, jusqu'au XVIII^e siècle, avec le *Système de la Nature* du baron D'Holbach (dont des passages entiers ont été largement recopiés par Sade) peignent ainsi une nature sans dessein, sans cause ni raison, justement propre à se heurter grotesquement, dans son idéale beauté, à l'assassinat d'un enfant raconté par Flaubert :

On était aux premiers jours du mois de mai ; il était alors, je crois, 7 heures du matin. Le soleil se levait et illuminait de sa splendeur tout Paris qui s'éveillait par un beau jour de printemps¹⁵⁹⁶.

C'est dans ce contexte apparemment parfait que le meurtre se déroule :

Un matin, c'était ce jour-là dont je vous parle, il¹⁵⁹⁷ se leva et sortit dans le jardin où un enfant d'un an environ, entouré de mousselines, de gaze, de broderies, d'écharpes colorées, dormait dans un berceau en nacelle dont la flèche était dorée aux rayons du soleil.

Sa bonne était absente, il regarda de tous côtés, s'approcha près, bien près du berceau, ôta vivement la couverture, et puis il resta quelque temps à contempler cette pauvre créature sommeillante et endormie, avec ses mains potelées, ses formes arrondies, son cou blanc, ses petits ongles. Enfin, il le prit dans ses deux mains, le fit tourner en l'air sur sa tête, et le lança de toutes ses forces sur le gazon, qui retentit du coup ; l'enfant poussa un cri, et sa cervelle alla jaillir à dix pas auprès d'une giroflée¹⁵⁹⁸.

Ici, pour le monstre Djalioh, c'est bien le spectacle de l'enfant qui provoque le désir de tuer sauvagement, acte qui sera d'ailleurs suivi du viol de la mère et de son suicide. La mère violée ne saura pas que son enfant est mort¹⁵⁹⁹, mais le lecteur aura pu mesurer toute l'horreur du geste criminel de Djalioh. À cet égard, il faut rappeler que Flaubert a vu des singes à Rouen, et les a observés avec la plus grande attention. Comme à chaque fois, soucieux de l'extrême précision

¹⁵⁹⁶ *Quidquid volueris*, ODJ, p.267.

¹⁵⁹⁷ Djalioh, le monstre hybride.

¹⁵⁹⁸ *Quidquid Volueris*, ODJ, p.267.

¹⁵⁹⁹ Le récit du viol, éminemment mélodramatique, nous laisse entendre les cris de désespoir de la mère, qui, prisonnière du monstre et sur le point d'être violée, est frappée d'une terrible intuition et demande son enfant : « “[...] Il faut que je voie mon enfant, vous me laisserez voir mon enfant !” Une idée atroce la fit frémir de tous ses membres. Elle pâlit et ajouta : “ Oui, mon enfant ! il faut que je le voie, et tout de suite, à l’instant !” » (*Quidquid Volueris*, ODJ, p.269.)

des tableaux qu'il peint, Flaubert rend compte d'une gestique tout à fait exacte et remarquable dans le comportement caractéristique du singe. De nos jours par exemple, nous savons, grâce aux travaux de l'éthologue et anthropologue britannique Jane Goodall, que les primates utilisent des catégories d'outils et des répertoires de gestes, lesquels sont bien identifiés et classés. Parmi ces catégories, Jane Goodall a démontré l'utilisation par les singes de ce qu'elle nomme les « missiles », objets projectiles que l'animal agite, fait tournoyer en l'air et envoie au sol pour effrayer ou atteindre un adversaire. Il est fort probable que Flaubert ait pu faire lui-même cette observation, qu'il ait répertorié ce type de mouvement dans la conduite des primates, et qu'il l'ait exploité pour la description du meurtre de l'enfant. Dans l'histoire de Djalioh, c'est le nouveau-né qui devient le fameux objet-missile.

De son côté, Éric Le Calvez, au sujet du meurtre, écrit :

L'hybridité se manifeste aussi dans la juxtaposition d'images opposées : faiblesse du bébé, force du monstre, et d'ailleurs lors du meurtre, l'horreur de l'image de la cervelle, presque comique dans son exagération, est associée à la beauté de la fleur¹⁶⁰⁰.

« Presque comique dans son exagération », certes, mais d'où vient ce comique ? Qu'est-ce qui le crée ? Yuk est là : la violence est poussée à une extrême limite et en devient légère, comme est léger le nourrisson en rotation tel une girouette, puisqu'il « tourne en l'air ». L'enfant-missile « gire » autour de l'axe qu'est la tête de Djalioh, et sa cervelle rejoint la « giroflée » justement. En plus de l'habile allitération créée par les sons du verbe « jaillir » et du terme « giroflée », nous relevons le dérisoire détail de la fleur ornementale qui embellit le jardin des Monville, fleur indifférente au crime qui se déroule à deux pas d'elle, et avec les couleurs de laquelle s'harmonisent les bouts de cervelle (la giroflée présente des fleurs en grappes rouges et jaunes, cervelle et fleur sont ainsi associées). Flaubert procède donc à une forme d'esthétisation du meurtre, lequel est raconté selon les principes mêlés de l'humour noir et du burlesque, puisque la scène est tragi-comique (toujours le sérieux-comique imposé par la règle du *spoudogeloion* !). S'agit-il d'un mécanisme de défense, d'une catharsis par l'écriture pour se prémunir du désir de meurtre, ou d'un simple jeu littéraire ? Si nous devions chercher les motivations de Djalioh, né à cause d'un délire scientifique, nous pourrions avancer que le sort du nourrisson rappelle celui d'Astyanax, fils d'Andromaque et d'Hector, jeté, selon certaines traditions, du haut des murailles de la ville de Troie. Le meurtre de l'enfant au berceau apparaît comme une vengeance aveugle, sacrificielle (on sacrifie un innocent) destinée à l'expiation des

¹⁶⁰⁰ Voir Éric Le Calvez, « Djalioh l'homme-singe », *Chimères*, n°34/1, 2020, p.32.
<https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/13708/12740>

fautes des adultes enclins aux vanités. Djalioh, monstre conçu par un créateur fou qu'il jalouse et hait, se venge donc aveuglément sur la personne du fils de Paul de Monville, et par là-même, conteste l'autorité patriarcale qui s'exerce sur lui par ce même Paul de Monville. Flaubert privilégie ainsi une forme de subversion par le massacre d'un innocent sur lequel s'abat une violence d'autant plus insupportable qu'il s'agit d'un tout petit enfant incapable de se défendre : violence spectaculaire, ludique par le tournoiement du bébé au-dessus de la tête du monstre, et totalement gratuite.

Par le meurtre de cet enfant, qu'est-ce que Flaubert tourne encore en ridicule ? Sont-ce les gazes et les broderies dont on affuble, dans les milieux des riches bourgeois, les nouveaux nés ? Ces colifichets sont-ils perçus comme une insulte à la face laide du monstre mal-aimé ? S'agit-il de se moquer de la vie ordinaire d'une maison bourgeoise, si confiante et si fière de son bonheur, mais qui peut basculer soudainement dans l'horreur avec une légèreté insoutenable ? Ce basculement dans la banalité du mal dit la fragilité de la vie, la vulnérabilité de l'enfant livré à la bête sauvage, abandonné dans son berceau, comme Œdipe est livré aux loups. Mais la mort ne semble-t-elle pas totalement théâtrale et factice ici ? La cervelle de l'enfant vole en éclats : est-ce le symbole de quelque chose ? L'irruption explosive de la mort au cœur de la quiétude du quotidien bourgeois, et qui plus est dans un espace pourvu de ce fameux gazon idéal propre au *locus amoenus*, n'a pas d'autres témoins que nous, lecteurs, qui découvrons la tonalité presque désinvolte de cette scène de meurtre. Vie, mort, tout se vaut, tout est égal, et aucune valeur ni aucune éthique ne vient sauver l'enfant. Il n'a d'ailleurs pas de nom dans le conte, il n'est personne puisqu'il n'est qu'un objet, un vague amas de broderies et d'étoffes précieuses qui rendent, par la brutalité du contraste, le crime encore plus horrible ou encore plus anodin : car l'esprit du *spoudogeloion*, révélateur de la tension entre le tragique de l'existence et sa nonchalante futilité, règne partout. La légèreté de l'humour permettrait-elle une anesthésie des émotions et des sentiments d'horreur qu'auteur et lecteur devraient normalement partager devant ce spectacle ? Si le fait de tourner en dérision une telle scène a une vertu comique, il garantit en outre une forme d'élévation : ne s'agit-il pas, pour Flaubert et son lecteur, d'adopter un point de vue supérieur pour regarder « de haut » le monde et sa laideur ? Si nous en croyons la philosophie de Lucien de Samosate, pour calmer la douleur d'exister, il convient en effet de se poster, par la pensée, sur quelque point en altitude afin de considérer les choses sous un nouvel angle et d'en rire. N'est-ce pas le rire de Yuk qui l'emporte, quand Flaubert nous montre les morceaux de la petite cervelle du nourrisson, éparpillés comme les pétales de giroflée rouge sang (et la cervelle du monstre Djalioh jaillira

aussi à la fin de la nouvelle puisque l'homme-singe fait éclater son crâne sur la cheminée) ? Le rire du philosophe triomphe en effet, comme triomphe la flèche de la nacelle dorée sous le soleil irradiant. Explosion de cervelle d'enfant sous l'explosion de la lumière du petit matin, cri et bruit mat du choc du bambin sur le gazon : le jeune écrivain s'initie à l'ironie suprême, frénétique, une ironie qui, selon Vladimir Jankélévitch, définit le cynisme dont elle est la source :

Après l'ironie socratique, l'insolence cynique ; après Socrate, Diogène qui est, pour ainsi dire, un Socrate forcené, une espèce de chèvre-pied échappé de quelque cortège bachique. Le cynisme est souvent un moralisme déçu et une extrême ironie. Il n'est autre chose, sous ce rapport, qu'une ironie frénétique et qui s'amuse à choquer les philistins pour le plaisir ; c'est le dilettantisme du paradoxe et du scandale¹⁶⁰¹.

Flaubert s'arrogera toujours le droit et le plaisir de tout montrer. Ici, dans cette œuvre de jeunesse, il force le lecteur à regarder le supplice de l'enfant, de sa mère, et du bourreau qui se fait justice en devenant victime de lui-même (« *Héautontimorouménos* »... Morale ou antimorale ?). Après tout, la mort est-elle si grave ? Si elle l'était, ne serait-il pas libérateur, pour le lecteur, d'en rire ? Du reste, comment réagissent les protagonistes du conte quand ils apprennent la mort du bébé et le viol de sa mère ? Ne voient-ils pas que la mort est pourvue, dans son décorum, d'un prestige et d'une distinction qui forcent l'admiration ?

Le lendemain on enterra les morts, le convoi était superbe : deux cercueils, celui de la mère et de l'enfant, et tout cela avec des panaches noirs, des cierges, des prêtres qui chantent, de la foule qui se presse et des hommes noirs en gants blancs¹⁶⁰².

Qui plus est, dans la conclusion de la nouvelle, Flaubert invite le lecteur à s'introduire dans une salle à manger où un épicier (personnage qui préfigure le pharmacien Homais) et sa famille sont attablés :

Pauvre enfant ! dit la femme de l'épicier. Aller tuer un enfant ! qu'est-ce qu'il lui avait fait¹⁶⁰³ ?

L'épicière pose la question de tout le monde, cruciale et banale à la fois : quelles causes ou quelles justifications peut-on donner au meurtre d'un enfant ? Certes, nous pouvons penser que la moitié humaine de Djaliouh tue dans un esprit de vengeance pour faire souffrir son créateur, mais la partie « singe » tue sans en avoir conscience, puisqu'elle effectue un lancer de missile instinctif. Et si nous considérons que le crime a pour motivation le seul plaisir de faire souffrir et de tuer, c'est l'attraction singulière de l'individu pour le mal que Flaubert analyse, comme il

¹⁶⁰¹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p.15.

¹⁶⁰² *Quidquid volueris*, ODJ, p.271.

¹⁶⁰³ *Quidquid volueris*, ODJ, p.271.

le fera à travers Julien le sanguinaire et Victor le cuiseur de chat. Nous l'avons vu : Julien tue pour se donner des sensations jouissives, et Victor ébouillante son chat sous prétexte qu'il lui appartient. L'inspiration sadienne¹⁶⁰⁴ nous rappelle que la violence règne dans la nature et que l'espèce humaine n'a pas plus d'importance sur terre que n'importe quelle autre espèce. Les hommes disparaîtraient de la surface du globe que le monde n'en cesserait pas de tourner pour autant. Quant à tuer un enfant, Sade fait parler Madame de Saint-Ange, son personnage libertin, dans *La Philosophie dans le boudoir*, pour défendre des thèses antinatalistes (nous y reviendrons) et donner une leçon de dépopulation à la jeune ingénue Eugénie qui ne devra en aucun cas accepter d'être enceinte de son mari futur :

[...] dis-lui que tu détestes les enfants, que tu le supplies de ne point t'en faire. Observe-toi sur cet article, ma bonne, car, je te le déclare, j'ai la propagation dans une telle horreur que je cesserais d'être ton amie à l'instant où tu deviendrais grosse. Si, pourtant, ce malheur t'arrive, sans qu'il y ait de ta faute, prévien-moi dans les sept ou huit premières semaines, et je te ferai couler cela tout doucement. Ne crains point l'infanticide ; ce crime est imaginaire ; nous sommes toujours les maîtresses de ce que nous portons dans notre sein et nous ne faisons pas plus de mal à détruire cette espèce de matière qu'à purger l'autre, par des médicaments, quand nous en éprouvons le besoin¹⁶⁰⁵.

Oui, il est tout à fait possible de haïr un enfant. Flaubert l'avait écrit déjà dans *Un parfum à sentir*, où l'on voit la baladine Marguerite délaissée par son mari Pedrillo qui n'a d'yeux que pour Isabellada avec laquelle il a un enfant. La souffrance de Marguerite est accompagnée d'une haine pour cet enfant adultérin qui n'est pas le sien :

Et puis, l'enfant de Pedrillo ! elle le haïssait d'une jalousie sombre et amère¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰⁴ Florence Pellegrini explique, à ce sujet : « Flaubert appréhende Sade davantage en son ensemble que dans le détail de l'œuvre, s'attache aux théories philosophiques et aux choix thématiques plus qu'aux implications esthétiques, et retient essentiellement la posture polémique, la monstruosité des « hommes comme ça », c'est-à-dire « les grands hommes » (*Corr.I*, p.47) auxquels il s'identifie volontiers, dans une forme d'empathie subversive. Plus qu'une référence littéraire, Sade apparaît comme une figure amicale et tutélaire — ce n'est certainement pas une coïncidence si le surnom affectueux du « vieux » dont Flaubert affuble gentiment Sade est aussi celui qu'il se choisit pour signer certaines de ses lettres —, tout autant précurseur à imiter que tentateur périlleux, menace constante contre laquelle se prémunir : « [...] je ne serai jamais (je l'espère) ni un aliéné, ni un de Sade. Mais il m'en a cuit, par exemple » (*Corr. II*, p.377) écrit-il le 20 juin 1853 à Louise Colet, suggérant, jusque dans le déni affiché, une équivalence possible entre lui et Sade. » (F. Pellegrini, article « Sade », *Dictionnaire Flaubert*, sous la direction de Gisèle SEGINGER, ouvrage collectif, collection Champion Classiques, série « Références et dictionnaires », Honoré Champion, Paris, 2017, p.1424-1425.) Quelques phrases du Journal des Goncourt nous informent par ailleurs de l'intérêt que Flaubert a nourri toute sa vie pour Sade : « Il y a vraiment chez Flaubert une obsession de de Sade. Il se creuse la cervelle pour trouver un sens à ce fou. Il en fait l'incarnation de l'*Antiphysis* et va jusqu'à dire, dans ses plus beaux paradoxes, qu'il est le dernier mot du catholicisme, la haine du corps. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, 1851-1865, éd. citée, t.1, p.683.)

¹⁶⁰⁵ D.A.F de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972, p.115.

¹⁶⁰⁶ *Un parfum à sentir ou les Baladins*, ODJ, p.98.

La tradition populaire des contes nous enseigne bien que marâtres et parâtres prennent en haine les enfants des autres. Si, dans *Un parfum à sentir*, il n'est pas encore question de tuer un enfant sur lequel tombent le ressentiment et le désir de vengeance, l'infanticide trouvera son accomplissement dans un autre texte de jeunesse, *Passion et vertu*, que Flaubert appelle un « conte philosophique » et qu'il achève en décembre 1837. Ce conte, inspiré d'un fait divers¹⁶⁰⁷, met en scène le personnage de Mazza, la triste épouse d'un riche banquier avec lequel elle s'ennuie profondément (elle annonce la pauvre âme insatisfaite que sera Emma Bovary). Ernest, préfiguration de Rodolphe, parvient à la séduire, en fait sa maîtresse, mais l'abandonne peu après. Mazza, dévorée par sa passion pour Ernest, n'aspire qu'à retrouver son amant et, pour retrouver sa liberté, empoisonne son mari et ses enfants. Elle échappe à la justice en se suicidant. Cette nouvelle annonce donc les thèmes que Flaubert développera dans *Madame Bovary* : le désespoir de la femme mal mariée dont la sentimentalité est exacerbée, séduite par un homme aussi médiocre que son mari mais habile avec les femmes, la passion adultère destructrice et le suicide. Ici, l'enfant est chargé d'enjeux très particuliers : il devient malgré lui un obstacle à l'accomplissement de la passion. L'enfant, boulet pesant que la femme amoureuse traîne à ses pieds, la prive de sa liberté, il est vampire, prison, cachot, ennemi... Et tout l'amour dont Mazza est capable se reporte sur l'amant, au point que les enfants sont définitivement rejetés à l'extérieur du cercle personnel des affections :

[...] ses enfants lui semblaient gracieux, mais elle les aimait comme on aime ceux d'un autre¹⁶⁰⁸.

La passion frénétique et enragée que Mazza éprouve pour Ernest la dépossède de sa fibre maternelle, et tout comme Emma le fera, elle repousse mari et enfants qu'elle a eus avec lui. L'ironie du grotesque (que l'on retrouve d'ailleurs dans l'oxymore que forme le titre « Passion et Vertu ») s'exprime aussi dans le passage où Mazza, qui a poursuivi son amant jusqu'au Havre où il a pris le bateau pour fuir au Mexique, rencontre une noce à la sortie de l'église :

¹⁶⁰⁷ Un article de la *Gazette des Tribunaux* daté du 4 octobre 1837 relate l'affaire de la « Moderne Brinvilliers », une femme qui se venge de l'abandon de son amant en assassinant sa famille par le poison dans le but de reconquérir sa liberté. Voici l'extrait de l'article (cité dans son entier par Jean Bruneau dans *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op.cit.* p.132.) qui concerne le meurtre des enfants : « Bientôt un de ses enfants tomba malade. Elle avait conservé son appartement dans la maison de santé ; des soins rapides et éclairés furent prodigués à l'enfant ; soins inutiles, en quelques jours il expira dans d'atroces convulsions. Il en fut de même du second : la main de la mort s'était étendue sur la famille ; celui-ci mourut presque subitement. »

¹⁶⁰⁸ *Passion et Vertu, ODJ*, p.283.

Un groupe d'enfants et de femmes s'arrêta devant Mazza pour regarder la belle calèche et le manteau rouge qui pendait de la portière ; tout cela souriait et parlait haut¹⁶⁰⁹ ;

La présence d'enfants et de femmes (leurs mères), le mariage entre église et mairie, tout cela signale à Mazza le bonheur d'autrui, et la distorsion (la cruelle ironie) entre sa misère et la fête, lui est d'autant plus insupportable qu'elle voit plus loin des enfants heureux :

C'est alors que le bruit du monde lui parut une musique discordante et infernale, et la nature une raillerie de Dieu. Elle n'aimait rien et portait la haine à tout ; à mesure que chaque sentiment sortait de son cœur, la haine y entraît si bien qu'elle n'aima plus rien au monde sauf un homme. Souvent quand elle voyait dans les jardins publics des mères avec leurs enfants, qui jouaient avec eux et souriaient à leurs caresses, et puis des femmes avec leurs époux, des amants avec leurs maîtresses, et que tous ces gens-là étaient heureux, souriaient, aimaient la vie, elle les enviait et les maudissait à la fois ; elle eût voulu pouvoir les écraser tous du pied, et sa lèvre ironique leur jetait en passant quelque mot de dédain, quelque sourire d'orgueil¹⁶¹⁰.

Ainsi Mazza va-t-elle prendre en haine ses enfants dont la simple vue suscite un sentiment exacerbé de répulsion :

Elle avait des enfants de cet homme, ces enfants ressemblaient à leur père, une fille de trois ans, un garçon de cinq, et souvent dans leurs jeux leurs rires pénétraient jusqu'à elle ; le matin ils venaient l'embrasser en riant, quand elle, leur mère, avait veillé toute la nuit dans des tourmentes inouïes et que ses joues étaient encore fraîches de ses larmes. Souvent, quand elle pensait à lui [Ernest, l'amant] errant sur les mers, ballotté peut-être par la tempête, lui qui se perdait peut-être dans les flots, seul et voulant se rattacher à la vie, et qu'elle voyait de là un cadavre bercé sur la vague, où vient s'abattre le vautour, alors elle entendait des cris de joie, des voix enfantines qui accouraient pour lui montrer un arbre en fleur, ou le soleil qui faisait reluire la rosée des herbes. C'était pour elle comme la douleur de l'homme qui tombe sur le pavé et qui voit la foule rire et battre des mains¹⁶¹¹.

Ressentir un sentiment de joie spontanée et authentique à la vue de ses propres enfants est devenu viscéralement impossible pour Mazza, de même qu'il lui est devenu impossible de partager la moindre émotion positive au spectacle de leur bonheur. Pour pouvoir vivre sa passion, il le lui reste plus qu'à tuer. Mazza empoisonne d'abord son mari, l'enterrement se fait. Et :

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*, p.289.

¹⁶¹⁰ *Ibidem*, p.292.

¹⁶¹¹ *Ibidem*, p.293.

Bientôt on lui amena ses enfants, ils pleuraient et demandaient leur père. Ils voulurent embrasser Mazza et se consoler avec elle ; celle-ci les renvoya avec sa femme de chambre, sans un mot, sans un sourire¹⁶¹².

Mazza¹⁶¹³ s'impose ensuite comme une nouvelle Médée qui assassine ses enfants :

Elle avait des enfants ; ses enfants moururent comme leur père. Chaque jour ils pâlassaient de plus en plus ; s'amaigrissaient, et la nuit ils se réveillaient dans le délire, se tordaient sur leur couche d'agonie en disant qu'un serpent leur mangeait la poitrine, car il y avait là quelque chose qui les déchirait et brûlait sans cesse, et Mazza contemplait leur agonie avec un sourire sur les lèvres, qui était rempli de colère et de vengeance.

Ils moururent tous deux le même jour. Quand elle vit clouer leurs bières, ses yeux n'eurent point de larmes, son cœur pas de soupir. Elle les vit d'un œil sec et froid enveloppés dans leur linceul, et lorsqu'elle fut seule enfin, elle passa la nuit heureuse et confiante, l'âme calme et la joie dans le cœur¹⁶¹⁴.

Mais les meurtres ne servent à rien, et c'est le suicide qui reste la seule échappatoire à Mazza. Elle s'empoisonne après avoir écrit :

*J'aimais un homme ; pour lui j'ai tué mon mari, pour lui j'ai tué mes enfants. Je meurs sans remords, sans espoir, mais avec des regrets*¹⁶¹⁵.

« Tuer ses enfants pour un homme » est le destin de Médée qui parlerait ici à travers la voix de Mazza, personnage qui rejoint, dans sa psychologie, l'envergure de cette grande tragique ancestrale. Pour sa défense, nous pourrions envisager l'enfant comme le décrit le Coryphée dans la *Médée* d'Euripide, que Flaubert avait lue et où l'on trouve l'idée selon laquelle les hommes sont toujours punis d'avoir voulu des enfants :

Le Coryphée :
Bien souvent déjà j'ai approfondi
Des propos subtils, de graves débats
Plus qu'il ne sied à de simples femmes.
Nous aussi avons notre Muse,
Elle nous parle de sagesse, mais non pas à nous toutes,
À une ou deux, qu'il faut chercher,
La plupart des autres lui sont étrangères.
Or, je dis que ceux qui ne savent pas
Ce que c'est qu'avoir des enfants

¹⁶¹² *Passion et Vertu*, p.295.

¹⁶¹³ Selon Jean Bruneau (*op. cit.* p.131), le prénom « Mazza », d'origine italienne, serait inspiré du mot « mazza » signifiant « massue », et du verbe « ammazare » signifiant « tuer ». Mazza « la tueuse » serait donc déterminée par son nom programme.

¹⁶¹⁴ *Passion et Vertu*, p.296.

¹⁶¹⁵ *Passion et Vertu*, p.301.

L'emportent en bonheur sur ceux qui ont postérité.
 Ils n'ont pas à se demander :
 « Sera-ce du bien, sera-ce du mal que l'enfant apporte ? »
 Où l'enfant n'est pas manqué aussi plus d'une peine.
 Qui voit dans sa maison fleurir ses chers petits
 S'use en soucis toute sa vie.
 Car il faut d'abord les élever dignement
 Et puis leur laisser de quoi vivre.
 S'ils sont mauvais ou s'ils sont bons,
 L'avenir le dira, en attendant il faut peiner.
 Mais il me reste à dire
 Ce qui pour les mortels est le plus grand malheur.
 Ils ont trouvé ressources suffisantes,
 Leurs enfants ont grandi, sont devenus des gens de bien.
 Qu'alors un dieu le veuille, la mort vient et les prend,
 Emportant leur corps dans l'Hadès.
 Que nous reste-t-il si les dieux
 Après tant de peines punissent les hommes par ce mal suprême
 Pour avoir voulu avoir des enfants ¹⁶¹⁶?

Il est à noter aussi que la question de l'enfant assassiné est traitée métaphoriquement chez Flaubert. Nous l'avons vu, dans le drame romantique de 1838 *Loys XI*, le jeune adolescent met en scène le roi Louis XI et son fou, la « poupée » Bamboccio, qu'il appelle son enfant. Or, à l'acte II second tableau scène 3, Bamboccio, ayant surpris son roi en train de prier la Vierge pour expier le meurtre de son frère, est devenu par ce fait même un témoin à faire disparaître. Alors le fou se voit annoncer par le roi son exécution prochaine. Sur le point d'être pendu, Bamboccio implore la pitié du roi en lui rappelant son statut « d'enfant du roi », ainsi que l'a nommé Louis XI peu de temps auparavant :

LE FOU : Allons, sire, un peu de pitié pour votre enfant¹⁶¹⁷ !

Mais Louis XI est incapable de ressentir la moindre pitié, et Bamboccio sera exécuté¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁶ Euripide, *Médée, Tragédies complètes*, tome 1, Édition de Marie Delcourt-Curvers, Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1962, p.183.

¹⁶¹⁷ *Loys XI, ODJ*, p.347.

¹⁶¹⁸ Nous pourrions rappeler par ailleurs que la figure de l'enfant et du fou réunies symboliquement est justement le prétexte pour tuer le fou, l'enfant étant un fou en soi. Cette ambivalence du regard sur l'enfant s'observe dans l'Antiquité. Aussi est-on en droit de faire mourir symboliquement l'enfance (la folie) pour parvenir à l'âge adulte (la sagesse). Par exemple : « À Rome, socialement parlant, l'enfance est malmenée, et dépréciée. On sait que la *patria potestas* du père de famille va jusqu'à lui donner droit de vie et de mort sur ses enfants. C'est la forme

Chez Flaubert, on trouve aussi mention d'enfants que l'on tue pour « raison de superstition médicale ». Aussi l'auteur évoque-t-il une pratique barbare, quand il raconte le mariage de son ami le docteur Jules Cloquet, âgé de cinquante-six ans, avec une très jeune femme, dans une lettre à Louise, le 28 septembre 1846 :

J'ai eu pitié de cette pauvre fille, quoique je ne la connaisse pas. Il y avait autrefois en médecine un remède que l'on employait pour les rois en décrépitude, ils prenaient des bains de sang d'enfant. Beaucoup d'hommes encore pour se rajeunir s'immolent quelque cœur vierge afin de recréer leur vieillesse et de réchauffer leurs membres froids, et on appelle ces gens-là des âmes tendres qui ne peuvent pas se passer d'affection¹⁶¹⁹.

L'histoire ancienne nous donne des exemples semblables de prises de bains de sang¹⁶²⁰, et chez Voltaire, que Flaubert lit et relit, il est question d'Hérode qui aurait eu le goût des bains de sang d'enfants :

Ces bruits ont fait croire aussi qu'Hérode faisait égorger des enfants pour se baigner dans leur sang, et adoucir par ce remède la virulence de ses humeurs. Il est vrai que le charlatanisme de l'ancienne médecine a été assez insensé pour imaginer que le bain dans le sang des enfants pouvait corriger le sang des vieillards. On a cru que Louis Onze, attaqué d'une maladie mortelle au Plessis-Lès-Tours, faisait saigner des enfants pour lui composer un bain. Cet usage odieux et rare était fondé sur l'ancien axiome, *les contraires guérissent les contraires* ; et cette idée a produit enfin la tentative de la transfusion, expérience que plusieurs croient trop légèrement abandonnée¹⁶²¹.

paroxystique d'un regard dévalorisant jeté sur l'enfance. Pour les Stoïciens, le passionné – le contraire du sage – est justement comparé à un enfant, dont le caractère n'est pas encore mûr. Cela reflète le jugement de l'Antiquité sur l'enfance. Dans la doctrine du Portique, l'enfant est celui que l'homme doit détruire en lui pour parvenir à la raison. » (Voir Joël Thomas, « *Puer aeternus*. Les figures de l'enfant chez Virgile », dans *Retours vers les enfances méditerranéennes*, textes réunis par Isabelle Dubois et Françoise Haffner, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p.49.)

¹⁶¹⁹ *Corr.I*, p.368.

¹⁶²⁰ Pline l'Ancien dans le vingt-huitième livre de son *Histoire Naturelle*, explique quels remèdes on peut tirer de l'homme, ce qui conduit à la note explicative suivante dans la traduction d'Ajasson de Grandsagne pour l'édition Panckoucke : « Longtemps on a vu des médecins, peut-être d'après Celse, Tertullien et Scribonus Largus, peut-être aussi d'après les fausses idées sur la rénovation du sang, à l'aide d'un sang plus jeune, plus sain, recommander aux épileptiques de boire du sang d'enfant, ou bien de prendre des bains de sang. [...] Du temps de Louis XV, si décrié pour ses débauches, le peuple, qui depuis longtemps avait cessé de voir en lui le héros de Fontenoy et le bien-aimé, l'accusait de prendre des bains de sang d'enfant pour y retremper sa décrépitude. »

(*Histoire Naturelle de Pline*, Bibliothèque Latine-Française, traduction nouvelle par Ajasson de Grandsagne, Tome XVII, « remèdes tirés de l'homme », édition C.L.F. Panckoucke, Paris, 1833.

Notes concernant le livre vingt-huitième de *L'Histoire Naturelle* de Pline, p.201-202.)

¹⁶²¹ Voltaire, *La Bible enfin expliquée par plusieurs aumôniers*, « D'Hérode », dans *Œuvres Complètes de Voltaire avec des notes*, Tome VI, édition Furne et Cie, Paris, 1846, p.466.

Meurtres d'enfants, égorgements, bains de sang : ces exemples nous conduisent à traiter le sacrifice des enfants de Carthage, holocauste propitiatoire suprême que la prose de Flaubert va rendre dans toute son horreur dans *Salammbô*.

3.6.2. « [L]a grillade des moutards » dans *Salammbô*.

Je finis maintenant le siège de Carthage, et je vais arriver à la grillade des moutards¹⁶²². Ô Bandole, toi qui les noyais dans l'étang, inspire-moi¹⁶²³!

Les peuples anciens ont-ils sacrifié leurs enfants ? Faut-il encore en douter, lorsque l'on apprend qu'aujourd'hui même des enfants ougandais sont victimes de rituels sacrificatoires et périssent sous le couteau de « sorciers-docteurs » convaincus d'œuvrer pour le bien et la fortune de ceux qui les paient ? Les enquêtes de certaines ONG attestent que des enfants prépubères continuent à être enlevés et assassinés lors de rites réapparus depuis les années 2000 en Inde, en Indonésie, en Afrique du Sud, au Gabon et en Tanzanie¹⁶²⁴. Et il ne faut pas non plus oublier

¹⁶²² L'expression utilisée par Flaubert pour signifier le sacrifice des enfants carthaginois mérite réflexion. L'usage du terme « grillade » révèle une certaine distance ironique et cynique, prise, dans la correspondance, par rapport à l'horreur du sacrifice humain qu'il va décrire. Le Trésor de la Langue Française nous renseigne sur l'usage du suffixe « ade » : issu des langues méridionales, ce suffixe permet la formation de substantifs féminins exprimant entre autres l'idée d'une action. Avec ce suffixe, les substantifs sont plutôt familiers ou revêtent des connotations péjoratives. Selon Éric Le Calvez, ce suffixe peut aussi distordre un sens usuel, et c'est ce cas précis pour le terme « grillade », quand Flaubert parle de la scène du sacrifice par le feu dans *Salammbô*. (Éric Le Calvez, article « Ade », *Dictionnaire Gustave Flaubert*, sous la direction d'Éric Le Calvez, Classiques Garnier, Paris, 2017, p.37.) Il s'agit donc pour l'écrivain épistolier de tourner en dérision le sacrifice des enfants, eux-mêmes désignés par le terme familier « moutards », autre procédé visant à se moquer de la scène, comme s'il fallait en atténuer l'insupportable horreur. Notons qu'à ce sujet, Éric Le Calvez évoque « la délectation sadique du discours privé » de Flaubert, réfutée dans le discours public qu'est le roman.

Éric Le Calvez, « L'horreur en expansion, génétique de “ la grillade des moutards ” dans *Salammbô* », p.1. www.item.ens.fr/articles-en-ligne/lhorreur-en-expansion-genetique-de-la-grillade-des-moutards/

¹⁶²³ *Corr.III*, p.176.

¹⁶²⁴ Voir, par exemple, à ce sujet, Nadia Beddiar et Maria Stefania Cataleta, « La protection des enfants face aux crimes rituels au Gabon », *Lexsociété*, 2022.

https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03543452/file/La_protection_des_enfants_face_aux_crimes_rituels_au_Gabon_Nadia_Beddiar_Maria_Cataleta.pdf, ou encore l'article de Doreen Ajiambo « Des marabouts ougandais sacrifient des enfants », *Réformés. CH, Archives*, octobre 2017. <https://www.reformes.ch/201710038640/8640-des-marabouts-ougandais-sacrifient-des-enfants.html>

le meurtre en masse des enfants juifs lors de la Seconde Guerre mondiale. Quant à Flaubert en son temps, il est convaincu que les sacrifices d'enfants ont bien eu lieu à Carthage¹⁶²⁵.

Le sacrifice d'Iphigénie, son sens, sa vocation ancestrale, le massacre des Saints Innocents, entre autres, sont autant de repères qui nous disposent à penser que Flaubert a raison. Quoi qu'il en soit, ces questions l'intéressent durant toute sa carrière littéraire. Ainsi évoque-t-il les meurtres d'enfants commis par Gilles de Rais. Lors du voyage en Bretagne, quand il arrive à Tiffauges avec Maxime, Flaubert décrit l'absence d'enfant et l'impossible beauté des idylles dans un lieu damné :

Rien : – le vent qui passe, – l'herbe qui pousse, – le ciel à découvert, pas d'enfant en guenilles gardant une vache qui broute la mousse dans les cailloux ; pas même comme ailleurs quelque chèvre solitaire sortant sa tête barbue par une crevasse des remparts, et qui s'enfuit effrayée en faisant remuer les broussailles ; pas un oiseau chantant, pas un nid, pas un bruit : ce château est comme un fantôme ; muet, abandonné dans cette campagne déserte, il a l'air maudit et plein de ressouvenances farouches¹⁶²⁶.

Et Flaubert se lance dans le portrait de Gilles de Rais. Nous en donnons un extrait significatif car il est relatif aux meurtres d'enfants :

Quand il n'eut plus d'argent, il vendit ses terres ; quand il eut vendu ses terres, il chercha l'or ; et quand il eut détruit ses fourneaux, il appela le Diable. Il lui écrivit qu'il lui donnerait tout, sauf son âme et sa vie. Il fit des sacrifices, des encensements, des aumônes et des solennités en son honneur. C'était là que vivait cet homme. Ces caveaux se rougissaient sous le vent incessant des soufflets magiques ; ces murs s'illuminaient, la nuit, à l'éclat des torches qui brûlaient, au milieu des hanaps pleins de vin des îles et parmi les jongleurs bohèmes ; on invoquait l'enfer ; on se régalaient avec la mort ; on égorgeait des enfants ; on avait d'épouvantables joies et d'atroces plaisirs. Le sang coulait, les instruments jouaient : tout retentissait de voluptés, d'horreur et de délires¹⁶²⁷.

Ailleurs, dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849, Flaubert évoque les imprécations des donatistes circoncellions¹⁶²⁸, redresseurs de tort prônant le martyre :

Haine aux riches ! haine au pauvre ! haine au roi ! haine au peuple !

Détruisons la chair qui engendre la vie, abattons l'esprit qui s'égale à Dieu, ravageons le monde qui est le domaine de Satan, exterminons-nous nous-mêmes qui sommes dans la servitude de la chair, dans l'orgueil de l'esprit, dans les attaches du monde.

¹⁶²⁵ Comme s'en expliquait d'ailleurs Desessartz au siècle précédant Flaubert : « Nous trouvons dans l'Histoire l'exemple de peuples barbares, dont le culte et les lois abominables, dictées par la cruauté la plus atroce, armaient leurs bras pour ôter la vie à leurs propres enfants. » (Jean-Charles Desessartz, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge*, Jean-Thomas Herissant libraire, Paris, 1760, « Discours préliminaire », p. XIV.)

¹⁶²⁶ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.57-58.

¹⁶²⁷ *Par les champs et par les grèves*, O.C.II, p.58-59.

¹⁶²⁸ Sectaires d'Afrique du Nord au IV^e siècle.

Tuons l'homme qui perpétue la malédiction, égorgeons la femme qui la reproduit, broyons l'enfant qui la tête à la mamelle¹⁶²⁹.

Flaubert, nous le voyons, use d'un lexique violent : égorger l'enfant, le broyer à la mamelle, sont dignes, dans leur horreur, du fait de s'en servir comme d'un projectile à la façon de Djalioh. Si Gilles de Rais fait couler le sang pour le plaisir, les circoncissions, au nom de la religion, incitent au suicide et à l'extinction de l'espèce humaine. Dans ce cas, ce sont les croyances et la superstition qui inclinent aux meurtres d'enfants. Pécuchet ne manque pas de le rappeler à l'abbé Jeufroy qu'il affronte, dans un dialogue tumultueux, en plein orage. Pécuchet évoque les atrocités commises sur les enfants, au nom de la religion :

Les catholiques en Irlande éventrèrent des femmes enceintes pour prendre leurs enfants [...] Et les donner aux pourceaux¹⁶³⁰.

Et puis dans *La Tentation* de 1856, nous trouvons une mention de Moloch ; le diable le montre à Antoine, dans le défilé des Dieux :

Voilà Moloch crachant du feu par les narines et dont le ventre, bourré d'hommes, hurle comme une forêt incendiée¹⁶³¹.

Et au sujet du Moloch, Flaubert, féru d'érudition, peut bâtir une argumentation solide, quand il répond, par exemple, aux réserves relatives aux immolations d'enfants que lui objecte Sainte-Beuve :

Cette horreur ne fait pas dans mon esprit *un doute*. (Songez donc que les sacrifices humains n'étaient pas complètement abolis en Grèce à la bataille de Leuctres, 370 avant Jésus-Christ.) Malgré la condition imposée par Gélon (440) dans la guerre contre Agathoclès (309), on brûla, selon Diodore, 200 enfants ; et quant aux époques postérieures, je m'en rapporte à Silius Italicus, à Eusèbe, et surtout à saint Augustin, lequel affirme que la chose se passait encore quelquefois, de son temps¹⁶³².

De même, lors de la « querelle de Salammbô », Flaubert répond aux objections de l'archéologue Guillaume Froehner :

Pour les sacrifices d'enfants, il est si peu *impossible* qu'au siècle d'Hamilcar on les brûlât vifs, qu'on en brûlait encore au temps de Jules César et de Tibère, s'il faut s'en rapporter à Cicéron (*Pro Balbo*) et à Strabon (livre III). Cependant, « la statue de Moloch ne ressemble pas à la machine infernale décrite dans *Salammbô*. Cette figure de sept cases étagées l'une sur l'autre pour y enfermer les victimes appartient à

¹⁶²⁹ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.393.

¹⁶³⁰ *Bouvard et Pécuchet*, O.C.V, p.562.

¹⁶³¹ *La Tentation de saint Antoine* (1856), O.C.III, p.131.

¹⁶³² *Corr.III*, p.282.

la religion gauloise. M. Flaubert n'a aucun prétexte d'analogie pour justifier son audacieuse transposition ».

Non ! je n'ai aucun prétexte, c'est vrai ! mais j'ai un texte, à savoir le texte, la description même de Diodore, que vous rappelez, et qui n'est autre que la mienne, comme vous pourrez vous en convaincre en daignant lire ou relire le livre XX de Diodore, chapitre IV¹⁶³³, auquel vous joindrez la paraphrase chaldaïque de Paul Fage, dont vous ne parlez pas, et qui est citée par Selten, *De Diis Syriis*. P.164-170, avec Eusèbe, *Préparation évangélique*, livre I¹⁶³⁴.

Dans le roman, Flaubert soucieux de la plus grande précision, rappelle même une tradition antique consistant à marquer d'une brûlure les nouveau-nés, afin d'apaiser les dieux à l'avance, et éviter ainsi le sacrifice des enfants à l'avenir :

Tous étaient faibles auprès de Moloch-le-dévorateur. L'existence, la chair même des hommes lui appartenait ; aussi, pour la sauver, les Carthaginois avaient coutume de lui en offrir une portion qui calmait ses fureurs. On brûlait les enfants au front ou à la nuque avec des mèches de laine ; et cette façon de satisfaire le Baal rapportant beaucoup d'argent, ils ne manquaient pas de la recommander comme plus facile et plus douce¹⁶³⁵.

Puisque les sacrifices sont avérés, il échoit à Flaubert de raconter celui des enfants de Carthage lors de la guerre des Mercenaires. La fameuse « grillade des moutards » peut avoir lieu dans la gueule du Moloch. Notons que les petits Carthaginois apparaissent dès le deuxième chapitre du roman : ils regardent passer les Mercenaires qui sortent de Carthage pour se rendre à Sicca.

Les terrasses, les fortifications, les murs disparaissaient sous la foule des Carthaginois, habillée de vêtements noirs ; les tuniques des matelots faisaient comme des taches de sang parmi cette sombre multitude ; des enfants presque nus gesticulaient dans le feuillage des colonnes, ou entre les branches d'un palmier. Des Anciens s'étaient postés sur la plate-forme des tours¹⁶³⁶ [...]

Parmi cette population de spectateurs, trois âges se distinguent : d'abord celui des pères en noir et rouge sang, ensuite celui des enfants dans la nature – le feuillage et les branches – puis vient la génération des vieillards, celle-là même qui va ordonner le sacrifice de sa jeune descendance, ce que Flaubert évoque au treizième chapitre d'un roman qui en compte quinze. Les couleurs mentionnées se distinguent par leur pouvoir proleptique : c'est précisément le noir et le rouge que l'on retrouve dans le chapitre consacré au sacrifice des enfants. Pourquoi un tel holocauste ?

¹⁶³³ Dans une lettre qu'il adresse à Adolphe Guéroult le 2 février 1863, Flaubert indique qu'il commet là une erreur, puisqu'il s'agit du chapitre XIV, et non pas IV. (*Corr.IV*, p.305.)

¹⁶³⁴ « Lettre ouverte de Flaubert à M. Froehner, rédacteur de la *Revue Contemporaine*, Paris, 21 janvier 1863 », dans « Appendices de *Salammô* », *O.C.III*, p.998-999.

¹⁶³⁵ *Salammô*, *O.C.III*, p.784.

¹⁶³⁶ *Salammô*, *O.C.III*, p.499-590.

C'est la conséquence du sabotage de l'aqueduc qui approvisionne la cité en eau : la population de Carthage souffrant terriblement de la soif, les Anciens décident d'apaiser le dieu Moloch en lui offrant en pâture la chair des enfants. Flaubert s'ingénie à ménager un certain suspense dans le déroulement narratif et à tenir en haleine son lecteur puisqu'il invente une péripétie : il s'agit, pour Hamilcar, de sauver du bûcher Hannibal, son fils âgé de dix ans, en sacrifiant le fils d'un esclave à sa place. L'arrivée du petit Hannibal est imprévue et la décision de le cacher est prise immédiatement:

Un soir qu'[Hamilcar et sa fille Salammbô] se trouvaient ainsi l'un en face de l'autre, Taanach tout effarée survint. Un vieillard, avec un enfant, était là, dans les cours, et voulait voir le Suffète.

Hamilcar pâlit, puis répliqua vivement :

« Qu'il monte ! »

Iddibal entra, sans se prosterner. Il tenait par la main un jeune garçon couvert d'un manteau en poil de bouc ; et aussitôt relevant le capuchon qui abritait sa figure :

« Le voilà, Maître ! Prends-le ! »

Le Suffète et l'esclave s'enfoncèrent dans un coin de la chambre.

L'enfant était resté au milieu ; d'un regard plus attentif qu'étonné, il parcourait le plafond, les meubles, les colliers de perles traînant sur les draperies de pourpre, et cette majestueuse jeune femme inclinée vers lui.

Il avait dix ans peut-être, et n'était pas plus haut qu'un glaive romain. Ses cheveux crépus ombrageaient son front bombé. On aurait dit que ses prunelles cherchaient des espaces. Les narines de son nez mince palpitaient largement ; sur toute sa personne s'étalait l'indéfinissable splendeur de ceux qui sont destinés aux grandes entreprises. Quand il eut rejeté son manteau trop lourd, il resta revêtu d'une peau de lynx attachée autour de sa taille ; et il appuyait résolument sur les dalles ses petits pieds nus tout blancs de poussière. Sans doute il devina que l'on agitait des choses importantes, car il se tenait immobile, une main derrière le dos et le menton baissé, avec un doigt dans la bouche.

Hamilcar, d'un signe, attira Salammbô et lui dit à voix basse :

« Tu le garderas chez toi, entends-tu ! Il faut que personne, même de la maison, ne connaisse son existence¹⁶³⁷ ! »

Hamilcar sait que le sacrifice des enfants est inéluctable et qu'il va falloir trouver un double à Hannibal, dont Flaubert fait d'ailleurs un portrait, ce qui contribue à donner des traits et une apparence physique à cet enfant épargné, les autres resteront sans visage.

De leur côté, les prêtres de Moloch commencent leur besogne :

¹⁶³⁷ *Salammbô, O.C.III, p.774-775.*

Des hommes en robes noires se présentèrent dans les maisons. Beaucoup d'avance les désertaient sous le prétexte d'une affaire ou d'une friandise qu'ils allaient acheter ; les serviteurs de Moloch survenaient et prenaient les enfants. D'autres les livraient eux-mêmes, stupidement. Puis on les emmenait dans le temple de Tanit, où les prêtresses étaient chargées jusqu'au jour solennel de les amuser et de les nourrir¹⁶³⁸.

Flaubert décrit une véritable rafle, qui en annonce hélas d'autres bien réelles au XX^e siècle. Pour faire face à ces enlèvements impitoyables, la population des parents se sépare en deux catégories : il y a ceux qui dressent une sorte de mur entre eux et le réel, préférant ne pas voir leurs enfants être emportés par les prêtres ; et il y a ceux qui, obéissant aveuglément aux diktats des fanatiques, acceptent le meurtre de masse et remettent volontairement leur progéniture aux prêtres. Flaubert use de l'adverbe « stupidement », rejeté en fin de phrase, pour décrire cette soumission. Cet adverbe est peut-être employé dans son sens littéraire vieilli, et signifierait alors que les pères et mères seraient frappés d'une telle stupeur, en proie à un tel choc émotionnel, qu'ils n'auraient pas d'autres choix, dans leur peur et leur hébétude, que faire don de leurs enfants. Il est à noter que les enfants promis à la mort sont ménagés puisqu'ils sont nourris et amusés par surcroît, comme s'il s'agissait de les traiter avec égard pour endormir une méfiance naturelle et éviter des crises de désespoir¹⁶³⁹.

Hamilcar n'échappe pas à l'attention des hommes noirs qui arrivent pour prendre Hannibal :

« Barca ! nous venons pour la chose que tu sais... ton fils¹⁶⁴⁰ ! »

Flaubert rapporte les paroles des serviteurs de Moloch au style direct, ce qui lui permet de montrer que le langage ne saurait prendre en compte l'horreur du sacrifice, alors désigné par un euphémisme assez neutre : « la chose que tu sais ». L'idée intolérable du meurtre des enfants ne peut soutenir la moindre formulation verbale exacte : elle est hypocritement dissimulée, voire dénaturée par l'utilisation d'un vocable qui prive de son sens le « crime contre l'humanité » (si l'on veut bien nous permettre cet anachronisme) en le réduisant à un acte qui ne se dit pas. La « chose » peut signifier la « cause » de la présence des hommes noirs, ou bien l'enfant Hannibal lui-même, devenu tout-à-coup, par l'imminence de son sacrifice, un objet déshumanisé. Du reste, quand le sacrifice bat son plein et que le mouvement de la machine à

¹⁶³⁸ *Salammbô*, O.C.III, p.785.

¹⁶³⁹ Comment ne pas songer aux bourreaux nazis qui, lors des exterminations de masse, laissaient croire aux enfants prisonniers qu'ils reverraient leurs parents, pour les conduire plus docilement à l'infirmerie d'Auschwitz où ils subissaient les folles expérimentations de Mengele ? (Voir à ce sujet Laura Fontana, « Pas d'enfants à Auschwitz ? Les sœurs Andra et Tatiana Bucci, les plus jeunes rescapées italiennes de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2016/1, n° 204, p. 335-353.)

¹⁶⁴⁰ *Salammbô*, O.C.III, p.785.

brûler les enfants s'accélère, les prêtres de Moloch, que Flaubert décrit, dans ses scénarios, comme des bouchers rouges de sang, appellent les enfants immolés les « bœufs »¹⁶⁴¹, animalisation qui permet de minimiser l'extrême gravité de la situation :

Les bras d'airain allaient plus vite. Ils ne s'arrêtaient plus. Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant : « ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs ! » et la multitude à l'entour répétait : « Des bœufs ! des bœufs¹⁶⁴² ! »

Mais les enfants ne sont pas des bœufs, même s'ils sont dissimulés sous des voiles noirs, ils restent des enfants que l'on assassine :

Cependant un feu d'aloès, de cèdre et de laurier brûlait entre les jambes du colosse. Ses longues ailes enfonçaient leur pointe dans la flamme ; les onguents dont il était frotté coulaient comme de la sueur sur ses membres d'airain. Autour de la dalle ronde où il appuyait ses pieds, les enfants, enveloppés de voiles noirs, formaient un cercle immobile ; et ses bras, démesurément longs, abaissaient leurs paumes jusqu'à eux comme pour saisir cette couronne et l'emporter dans le ciel¹⁶⁴³.

Les enfants, préparés pour le sacrifice et amenés sur la place où le Baal Moloch est installé, sont donc devenus des choses, des paquets liés et enveloppés, sans têtes ni membres, des tas indéfinis, et par surcroît immobiles car les liens les empêchent de gesticuler, comme ils le faisaient au début du roman pour voir passer les Mercenaires. Par rapport au gigantesque dieu mécanique dont les membres supérieurs sont articulés et qui va servir de four crématoire, les enfants ne sont plus qu'un objet circulaire, le processus narratif usant de la comparaison pour les transformer une « couronne », symbole à la fois poétique, cynique et grotesque d'une gloire épouvantable dédiée à ce dieu dévorant.

Nous avons vu que les hommes venus prendre Hannibal usaient d'un euphémisme¹⁶⁴⁴ : ils se savent bourreaux au point que leur langage, s'il nommait l'acte, serait l'aveu du crime. L'euphémisme, tout comme le fait d'envelopper les enfants ou de les animaliser pour les jeter vivants dans les flammes, s'il finit par nier la réalité des victimes, ne trompe pas Hamilcar : est-il incrédule au point de remettre en cause l'efficacité du sacrifice des enfants ou défie-t-il la loi

¹⁶⁴¹ On se souvient aussi que les Grecs payaient en bœufs les biens de valeur.

¹⁶⁴² *Salammbô*, O.C.III, p.795.

¹⁶⁴³ *Salammbô*, O.C.III, p. 794-795.

¹⁶⁴⁴ Les travaux de Victor Klemperer, qui montre comment la langue du régime totalitaire peut servir à la dissimulation du réel et à la destruction de la culture, sont à ce titre assez éclairants. On notera entre autres l'usage de périphrases comme « traitement spécial » ou « solution finale » pour désigner le gazage et l'extermination des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale, et aussi, triste exemple, le terme allemand « Stück » (unité, morceau, chose...) pour désigner les prisonniers promis à la chambre à gaz (Voir Victor Klemperer, *LTI, La langue du III^e Reich*, traduit de l'allemand et annoté par Élisabeth Guillot, collection Agora, Pocket, Albin Michel, Paris, 1996, p.200-201.)

de Carthage, en secret, pour sauver son enfant par amour paternel ? En tous cas, il aime suffisamment son enfant pour lui substituer le fils d'un autre, échange rendu possible par la loi du plus fort : le pouvoir et l'autorité du maître sur son esclave. Le motif de la substitution ou de l'enfant échangé, fréquent dans les mythes ou les contes¹⁶⁴⁵, est ici traité dans une scène que Flaubert a longuement travaillée et pour laquelle il a bénéficié des conseils de son ami Louis Bouilhet¹⁶⁴⁶ :

Seulement, voici le danger, tu l'as bien senti : c'est que cet enlèvement *d'autorité* provoque une *scène*. Il faut que le père de l'enfant dise ou fasse quelque chose. Faire une douleur vraie, c'est évidemment empiéter sur l'attendrissement intime d'Hamilcar. Si tu crois que cet attendrissement final est nécessaire, moi, je n'en vois pas *l'obligation*. Voilà comment je comprendrais l'attendrissement d'Hamilcar. Il joue une douleur forcenée en livrant le même, il se tord dans son faux désespoir, il livre l'enfant (*avec joie, au fond, c'est canaille et farouche, mais c'est vrai, car il se moque parfaitement du moutard et il sauve son fils*). Donc je le ferais jouer la même comédie, jusqu'au bout, mais je lui ferais un attendrissement *vrai*, des larmes même, si tu veux, quand il va trouver son fils dans sa cachette. Il l'étreint à lui faire peur. L'enfant ne comprend rien à cette terrible tendresse¹⁶⁴⁷.

Aussi Flaubert décrit-il précisément les différentes étapes du déroulement de l'échange. Il s'agit d'abord de cacher Hannibal¹⁶⁴⁸ :

Il [Hamilcar] entra dans la chambre de Salammbô tout éperdu. Il saisit d'une main Hannibal, arracha de l'autre la ganse d'un vêtement qui traînait, attacha ses pieds, ses mains, en passa l'extrémité dans sa

¹⁶⁴⁵ Le recours à des « leures » pour sauver héros ou héroïnes de la mort s'observe, par exemple, dans le récit mythologique qui raconte l'enfance de Zeus. Pour éviter que le nourrisson ne soit dévoré par son père le titan Cronos, sa mère Rhéa emmaillote une pierre et l'offre en sacrifice : « Puis, entourant de langes une grosse pierre, elle la remit au puissant seigneur, fils du Ciel, premier roi des dieux, qui la saisit de ses mains et l'engloutit dans son ventre [...] » (Hésiode, *Théogonie*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Collection Budé, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p.49.) Substitution aussi chez Perrault, où, dans le conte éponyme, le Petit Poucet échange les bonnets de ses frères avec les couronnes d'or des filles de l'ogre, lequel dévore ainsi ses propres enfants (Perrault, *Contes*, op. cit. p.194.), ou encore substitution de la captive Ériphile, fille d'Hélène et de Thésée, à Iphigénie dans la pièce de Racine : pour *Iphigénie*, le dramaturge s'inspire de Stesichorus et de Pausanias qui admettent l'existence d'Ériphile sacrifiée à la place de la fille d'Agamemnon. Ainsi Ulysse vient-il sur scène raconter l'immolation de la victime de remplacement : « Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie/Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. » (Racine, *Iphigénie*, V, 6, *Théâtre complet*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1983, p.273.)

¹⁶⁴⁶ « Cette scène a été conçue au mois d'octobre 1861 et elle a donné lieu à un échange de lettres nourri entre Flaubert et celui qu'il définissait comme sa "conscience littéraire", son ami Louis Bouilhet. Si les missives envoyées par le romancier ne nous sont pas parvenues, celles du poète et dramaturge sont connues et prouvent que Flaubert s'est confronté sans détour à la difficulté. Chaque scénario proposé a été analysé par Bouilhet, discuté et soupesé en termes de cohérence psychologique, de vérité historique et de réussite esthétique finale. » (Stéphanie Dord-Crouslé, « De l'esclavage selon Flaubert », Sarga Moussa. Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles, Desjonquères, 2010, p.371-382. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00397326/document>)

¹⁶⁴⁷ *Corr.III, Appendice III*, Louis Bouilhet à Flaubert, le 5 octobre 1861, p.928-929. (C'est Louis Bouilhet qui souligne à chaque fois).

¹⁶⁴⁸ L'univers du conte imprègne le texte car c'est aussi sous un lit que la femme de l'ogre cache Poucet et ses frères : « Comme ils [les enfants] commençaient à se chauffer, ils entendirent heurter trois ou quatre grands coups à la porte : c'était l'Ogre qui revenait. Aussitôt la femme les fit cacher sous le lit et alla ouvrir la porte. » Perrault, « Le petit Poucet », *Contes*, op. cit. p.192.

bouche pour lui faire un bâillon et il le cacha sous le lit de peaux de bœuf, en laissant retomber jusqu'à terre une large draperie¹⁶⁴⁹.

Une fois son fils caché, Hamilcar ordonne au gouverneur des esclaves qu'on lui amène un remplaçant :

« Écoute ! dit-il, tu vas prendre parmi les esclaves un enfant mâle de huit à neuf ans avec les cheveux noirs et le front bombé ! Amène-le ! hâte-toi ! »

Bientôt Giddenem rentra, en présentant un jeune garçon.

C'était un pauvre enfant, à la fois maigre et bouffi ; sa peau semblait grisâtre comme l'infect haillon suspendu à ses flancs ; il baissait la tête dans ses épaules, et du revers de sa main frottait ses yeux, tout remplis de mouches¹⁶⁵⁰.

Si les deux garçons doivent avoir approximativement le même âge, les cheveux noirs et le front bombé¹⁶⁵¹, le portrait du jeune esclave tranche totalement avec celui que Flaubert brossait d'Hannibal un peu plus haut. Les « prunelles qui cherchent des espaces » qualité du futur conquérant, s'opposent aux yeux « remplis de mouches », comme sont les yeux d'un bœuf (ce que l'enfant deviendra finalement dans la gueule de Moloch). « Sur toute [la] personne [d'Hannibal] s'étalait l'indéfinissable splendeur de ceux qui sont destinés aux grandes entreprises », écrit Flaubert, ce qui a pour pendant l'attitude du fils de l'esclave qui « baissait la tête dans ses épaules ». La peau de lynx attachée autour de la taille, découverte car le petit Hannibal a rejeté son « manteau trop lourd », devient un « infect haillon suspendu » aux flancs de son double. Enfin, si Hannibal appuie « résolument sur les dalles ses petits pieds nus tout blancs de poussière », le pauvre arbore une peau grisâtre sur un corps maladif. Il s'agit donc d'opérer une métamorphose et de transformer le fils de l'esclave en une copie d'Hannibal dans la chambre de Salammbô :

La vasque de porphyre contenait encore un peu d'eau claire pour les ablutions de Salammbô. Malgré sa répugnance et son orgueil, le Suffète y plongea l'enfant, et, comme un marchand d'esclave, il se mit à le laver et à le frotter avec les strigiles et la terre rouge. Il prit ensuite dans les casiers autour de la muraille deux carrés de pourpre, lui en posa un sur la poitrine, l'autre sur le dos, et il les réunit contre ses clavicules par deux agrafes de diamants. Il versa un parfum sur sa tête ; il passa autour de son cou un collier d'électrum et il le chaussa de sandales à talons de perles, – les propres sandales de sa fille ! [...] l'enfant

¹⁶⁴⁹ *Salammbô*, O.C.III, p.786.

¹⁶⁵⁰ *Salammbô*, O.C.III, p.786.

¹⁶⁵¹ La morphopsychologie verrait dans ce caractère le signe distinctif de l'idéalisme et de la grande propension à l'imagination. Il n'en demeure pas moins que, dans ses manuscrits relatifs à *Madame Bovary*, Flaubert revient assez souvent sur le « front bombé » d'Emma. Ce sera aussi une particularité de Pécuchet.

souriait, ébloui par ces splendeurs, et même, s'enhardissant, il commençait à battre des mains et à sauter quand Hamilcar l'entraîna¹⁶⁵².

Triste constat : le moment où l'enfant disgracié par le hasard de la naissance s'anime, manifestant son bonheur par un sourire¹⁶⁵³ et une approbation joyeuse, est aussi celui où il sera conduit au supplice. Cette brève incursion au paradis, où le fils de l'esclave est comme baptisé dans la vasque de porphyre pour accéder à une nouvelle vie, où les étoffes de prix et les diamants prennent la place de la guenille, où il est parfumé, couvert d'or et d'argent, chaussé de perles, purifié en somme, n'est qu'un prélude à l'expédition en enfer. Après ce rituel de remplacement, il est traîné sans ménagement pour être remis aux prêtres :

Il le tenait par le bras, fortement, comme s'il avait eu peur de le perdre ; et l'enfant, auquel il faisait mal, pleurait un peu tout en courant près de lui¹⁶⁵⁴.

C'est alors que le père, « un de ces misérables vivant au hasard dans la maison », implore le maître :

« Que veux-tu ? » dit le Suffète.

L'esclave, qui tremblait horriblement, balbutia :

« Je suis son père ! » [...]

« Est-ce que tu vas le... ? » Il n'eut pas la force d'achever, et Hamilcar s'arrêta, ébahi de cette douleur.

Il n'avait jamais pensé, – tant l'abîme les séparant l'un de l'autre se trouvait immense, – qu'il pût y avoir entre eux rien de commun. Cela lui parut même une sorte d'outrage et comme un empiètement sur ses privilèges. Il répondit par un regard plus froid et plus lourd que la hache d'un bourreau ; l'esclave s'évanouissant tomba dans la poussière, à ses pieds. Hamilcar enjamba par-dessus¹⁶⁵⁵.

Nous pouvons remarquer que le langage fait encore défaut quand il s'agit de désigner le sacrifice et le meurtre des enfants. Il appartient à Hamilcar et au lecteur de compléter la question elliptique de l'esclave. Par ailleurs, le chapitre de la « grillade des moutards » a ceci de remarquable qu'il est aussi l'occasion pour Flaubert de montrer que le sentiment paternel est le même quelle que soit la classe sociale à laquelle appartiennent les pères. Même si Hamilcar dénie à son esclave le droit d'éprouver le même amour filial que lui, et même si le fait que l'esclave tienne à la vie de son fils soit vécu par le maître comme une injure, la douleur de devoir perdre un enfant est partagée dans un lien de gémellité qui défie l'ordre social. Néanmoins, « selon que vous serez puissant ou misérable... », le droit de vivre sera accordé ou

¹⁶⁵² *Salammbô*, O.C.III, p.786-787.

¹⁶⁵³ C'est d'ailleurs le sourire qui va être le point commun entre les deux enfants, car quand Hamilcar retrouve Hannibal, il est frappé par la ressemblance entre le sourire de son fils et celui du fils de l'esclave.

¹⁶⁵⁴ *Salammbô*, O.C.III, p.787.

¹⁶⁵⁵ *Salammbô*, O.C.III, p.787.

non. Du reste, l'esclave à terre n'est bientôt plus un obstacle, puisque, réduit à un corps inerte dans la poussière, il est facilement enjambé par le maître que plus rien n'empêche.

Une fois le fils de l'esclave livré, Hamilcar retrouve le petit Hannibal pour le libérer :

Hamilcar, revenu enfin près de Salammbô, dénoua les cordes d'Hannibal. L'enfant, exaspéré, le mordit à la main jusqu'au sang. Il le repoussa d'une caresse.

Pour le faire se tenir paisible, Salammbô voulut l'effrayer avec Lamia, une ogresse de Cyrène.

« Où donc est-elle ! » demanda-t-il.

On lui conta que les brigands allaient venir pour le mettre en prison. Il reprit : « Qu'ils viennent, et je les tue ! »

Hamilcar lui dit alors l'épouvantable vérité. Mais il s'emporta contre son père, prétendant qu'il pouvait bien anéantir tout le peuple, puisqu'il était maître de Carthage.

Enfin, épuisé d'efforts et de colère, il s'endormit, d'un sommeil farouche. Il parlait en rêvant, le dos appuyé contre un coussin d'écarlate ; sa tête retombait un peu en arrière, et son petit bras, écarté de son corps, restait tout droit, dans une attitude impérative¹⁶⁵⁶.

À travers cette scène où père, fille et fils se retrouvent, Flaubert rend compte d'un comportement d'enfant particulièrement bien observé en décrivant le personnage d'Hannibal qui mord la main de son père « jusqu'au sang ». La morsure, réflexe propre à soulager l'enfant en le déchargeant des tensions nerveuses accumulées par le fait d'avoir été ligoté et caché, est vue comme un mécanisme de défense bien compris par le père qui y répond par une caresse. Le réalisme psychologique des comportements est combiné à l'univers du conte, avec l'histoire de Lamia, qui imprègne encore la narration : Salammbô signale l'imminence d'un danger imaginaire – mais qui s'apparente bien au péril réel d'être dévoré par le Moloch – au petit Hannibal, lequel ne craint nullement l'ogresse Lamia¹⁶⁵⁷, puisqu'il veut savoir où elle se trouve. Promis à un destin héroïque, l'enfant a réponse à tout et se tient prêt à braver les ennemis, tels que les prêtres, « brigands » qui volent les enfants pour les mettre en prison : modèle incarné de naïveté, de candeur en même temps que d'intrépidité, l'enfant adopte une attitude qui, par contraste dissonant et violent avec l'horreur de l'holocauste, en devient poignante. Sa superbe attitude s'observe enfin dans son sommeil et offre l'image prémonitoire de sa gloire à venir, puisque

¹⁶⁵⁶ *Salammbô*, O.C.III, p.788-789.

¹⁶⁵⁷ L'histoire de l'ogresse Lamia est racontée par Diodore de Sicile, dans le chapitre consacré au récit de l'expédition des Grecs en Libye. Célèbre par sa beauté, la reine Lamia, en raison de sa cruauté, eut plus tard la figure changée en celle d'un animal féroce. On raconte en effet qu'après avoir perdu tous ses enfants, poussée par le chagrin et par la jalousie envers les autres femmes plus heureuses qu'elle, elle ordonna que l'on arrachât les enfants des bras de leurs mères et qu'on les fit mourir sur-le-champ.

son « bras d'impérator » reste tendu en signe de commandement autoritaire du chef guerrier qu'il deviendra.

Cependant, le rituel sacrificiel a lieu et les enfants, ceux qui forment la couronne noire, sont prêts à être brûlés vifs :

Les dernières clameurs une à une s'éteignaient, – et le peuple de Carthage haletait, absorbé dans le désir de sa terreur.

Enfin le grand prêtre de Moloch passa la main gauche sous les voiles des enfants, et il leur arracha du front une mèche de cheveux qu'il jeta dans les flammes. Alors les hommes en manteaux rouges entonnèrent l'hymne sacré. [...] Il fallait un sacrifice individuel, une oblation volontaire et qui était considérée comme entraînant les autres. [...] On fit entrer dans l'enceinte les Dévoués, étendus sur terre, en dehors. On leur jeta un paquet d'horribles ferrailles, et chacun choisit sa torture. Ils se passaient des broches entre les seins ; ils se fendaient les joues ; ils se mirent des couronnes d'épines sur la tête ; puis ils s'enlacèrent par les bras ; et, entourant les enfants, ils formaient un autre grand cercle, qui se contractait et s'élargissait. Ils arrivaient contre la balustrade, se rejetaient en arrière et recommençaient toujours, attirant à eux la foule par le vertige de ce mouvement, tout plein de sang et de cris.

Peu à peu, des gens entrèrent jusqu'au fond des allées ; ils lançaient dans la flamme des perles, des vases d'or, des coupes, des flambeaux, toutes leurs richesses ; les offrandes, de plus en plus, devenaient splendides et multipliées. Enfin un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux de terreur, poussa un enfant ; puis on aperçut entre les mains du colosse une petite masse noire ; elle s'enfonça dans l'ouverture ténébreuse. Les prêtres se penchèrent au bord de la grande dalle ; – et un chant nouveau éclata, célébrant les joies de la mort et les renaissances de l'éternité.

Ils montaient lentement, et, comme la fumée en s'envolant faisait de hauts tourbillons, ils semblaient de loin disparaître dans un nuage. Pas un ne bougeait. Ils étaient liés aux poignets et aux chevilles ; et la sombre draperie les empêchait de rien voir et d'être reconnus¹⁶⁵⁸.

Comment un peuple en arrive-t-il à massacrer ses propres enfants ? La bêtise de la foule est en cause. En effet, Flaubert, plus de trente ans avant Gustave Le Bon¹⁶⁵⁹, s'érige en théoricien de la psychologie des foules et montre comment les Carthaginois voient progressivement se lever leurs inhibitions et, sous l'impulsion d'un seul, par contagion,

¹⁶⁵⁸ *Salammô, O.C.III*, p.793-794.

¹⁶⁵⁹ Gustave Le Bon explique en effet pourquoi l'individu en groupe ne raisonne plus, mais se soumet à la psychologie de la foule, sous l'influence combinée d'émotions violentes, de souffrances dues à la faim et à la soif, de croyances superstitieuses : « Donc, évanouissement de la personnalité consciente, prédominance de la personnalité inconsciente, orientation par voie de suggestion et de contagion des sentiments et des idées dans un même sens, tendance à transformer immédiatement en actes les idées suggérées, tels sont les principaux caractères de l'individu en foule. Il n'est plus lui-même, il est devenu un automate que sa volonté ne guide plus. » (Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Félix Alcan éditeur, Paris, 1895, p.20.) Du reste, Flaubert a toujours remarqué la bêtise des foules ; à ce sujet, il écrit à Mademoiselle Leroyer de Chantepie : « Vous vous étonnez du fanatisme et de l'imbécillité qui vous entourent. Que l'on en soit blessé, je le comprends ; mais surpris, non ! Il y a un fond de bêtise dans l'humanité qui est aussi éternel que l'humanité elle-même. L'instruction du peuple et la moralité des classes pauvres sont, je crois, des choses de *l'avenir*. Mais quant à l'intelligence des masses, voilà ce que je nie, quoi qu'il puisse advenir, parce qu'elles seront toujours *des masses*. (*Corr.III*, p.479.)

acceptent le meurtre de masse de leurs propres enfants. Aussi les personnalités de chacun disparaissent-elles, en même temps que l'empathie et la responsabilité individuelle ; tous fusionnent et deviennent un corps singulier : « le peuple de Carthage absorbé dans le désir de sa terreur », c'est-à-dire une sorte d'entité sans conscience d'elle-même tant elle est occupée exclusivement par ses sensations de peur extrême, sensations irrésistibles et auxquelles, par le mécanisme propre à la collectivité, elle aspire avec avidité. Voir mourir les enfants jetés vivants dans la fournaise va devenir un divertissement stimulant des réactions physiques jouissives. L'absorption initiale dans ce « désir de terreur » est renforcée par les visions hypnotiques des cercles concentriques mouvants : l'un noir, celui des enfants, l'autre rouge, formé par les Dévoués automutilés et couverts de sang. Flaubert évoque le « vertige de ce mouvement » caractérisé par sa force d'attraction : il s'agit véritablement d'un pouvoir de fascination par lequel la foule, envoûtée, sera mise, peu à peu, dans un état paradoxal qui comblera la passivité dans l'acceptation religieuse du rituel sacrificatoire et la frénésie fanatique allant jusqu'à un zèle absolu :

Les victimes à peine au bord de l'ouverture disparaissaient comme une goutte d'eau sur une plaque rougie ; et une fumée blanche montait dans la grande couleur écarlate.

Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours. Afin de lui en fournir davantage, on les empila sur ses mains avec une grosse chaîne par-dessus, qui les retenait. Des dévots au commencement avaient voulu les compter, pour voir si leur nombre correspondait aux jours de l'année solaire ; mais on en mit d'autres ; et il était impossible de les distinguer dans le mouvement vertigineux des horribles bras. Cela dura longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. Puis les parois intérieures prirent un éclat plus sombre. Alors on aperçut des chairs qui brûlaient. Quelques-uns même croyaient reconnaître des cheveux, des membres, des corps entiers. [...]

À mesure que les prêtres se hâtaient, la frénésie du peuple augmentait ; le nombre des victimes diminuant, les uns criaient de les épargner, les autres qu'il en fallait encore. On aurait dit que les murs chargés de monde s'écroulaient sous les hurlements d'épouvante et de volupté mystique. Des fidèles arrivèrent dans les allées, traînant leurs enfants qui s'accrochaient à eux ; et ils les battaient pour leur faire lâcher prise et les remettre aux hommes rouges¹⁶⁶⁰.

Réduits à l'insignifiance minuscule d'une « goutte d'eau », les enfants brûlés n'ont déjà plus d'existence et s'évaporent instantanément pour, littéralement, partir en fumée. Mais s'ils disparaissent dans un premier temps, ils redeviennent plus humains car l'atténuation progressive des flammes permet de faire voir des corps reconnaissables. Or, cette vision qui confère au sacrifice sa cruelle réalité (l'assassinat d'enfants innocents) et qui pourrait inspirer la pitié n'a pas d'effet, puisque des parents vont conduire leur progéniture afin de nourrir le

¹⁶⁶⁰ *Salammbô*, O.C.III, p.795.

Dieu, « géant tout couvert de sang¹⁶⁶¹ » comme le nomme Flaubert, le nombre des boucs-émissoires chargés des « crimes du peuple¹⁶⁶² », qui se monte pourtant à plusieurs centaines, étant jugé insuffisant.

Enfin, la foule enfiévrée, inaccessible à la pitié, se livre à la pire folie, dans un délire persécuteur qui confine, et Flaubert en montre parfaitement les mécanismes, à l'aveugle extermination de masse :

Les joueurs d'instruments quelquefois s'arrêtaient épuisés ; alors on entendait les cris des mères et le grésillement de la graisse qui tombait sur les charbons. Les buveurs de jusquiame, marchant à quatre pattes, tournaient autour du colosse et rugissaient comme des tigres ; les Yidonim vaticinaient, les Dévoués chantaient avec leurs lèvres fendues ; on avait rompu les grillages, tous voulaient leur part du sacrifice ; – et les pères dont les enfants étaient morts autrefois, jetaient dans le feu leurs effigies, leurs jouets, leurs ossements conservés. Quelques-uns qui avaient des couteaux se précipitèrent sur les autres. On s'entr'égorgea¹⁶⁶³.

Les instruments et les chants rituels étaient censés couvrir les cris des enfants et de leurs parents. Mais ce subterfuge est interrompu par intermittence, ce qui laisse percevoir les sons réels et intolérables de la tuerie : le cri des mères se mêle au grésillement de la graisse des enfants, que Flaubert nous fait d'ailleurs entendre par le procédé de l'allitération. La graisse qui grésille sur les charbons est bien le détail qui justifie l'expression que l'écrivain utilise par dérision dans sa correspondance : il s'agit de faire griller les fameux « moutards », viande offerte dans l'espoir qu'ainsi repu le dieu fera venir la pluie. Flaubert nous fait voir tout un corps social qui décime sa descendance, et dont les membres finiront par s'entretuer dans un sentiment de toute puissance et d'impunité, tant le travail intérieur du fanatisme religieux en chacun des Carthaginois s'est lentement commué en un magnétisme généralisé. Il ne s'agit plus de foi, mais de jouissance sadique sous couvert de croyance, « volupté mystique » ou plaisir de ressentir une énergie mortifère gagnée de proche en proche et exigeant que se multiplient les victimes, au point que l'on va jusqu'à tuer deux fois les enfants déjà morts, en immolant les souvenirs (les effigies) que l'on a conservés d'eux. Dans une sauvagerie sanguinaire et un état de surexcitation extrême, la foule infâme détruit pour détruire, gratuitement, et son comportement devient presque infantile, car une rivalité jalouse se communique à tous ses membres : « tous

¹⁶⁶¹ *Salammbô*, O.C.III, p.795.

¹⁶⁶² *Salammbô*, O.C.III, p.795.

¹⁶⁶³ *Salammbô*, O.C.III, p.795-796.

voulaient leur part du sacrifice ». Le spectacle du meurtre des enfants exerce un tel pouvoir de fascination que le mouvement s’emballe et les actes ont le sens d’un suicide collectif.

Et enfin, comme par allusion ironique et intention consciente, le souvenir de l’écriture de ce massacre est rappelé à la mémoire par l’évocation du sacrifice d’enfants dans la scène du banquet dans *Hérodiad* :

Le caractère des Juifs semblait odieux à Vitellius. Leur dieu pouvait bien être Moloch, dont il avait rencontré des autels sur la route ; et les sacrifices d’enfants lui revinrent à l’esprit [...] ¹⁶⁶⁴.

Les sacrifices d’enfants ne peuvent, en effet, que « revenir à l’esprit », tant ce crime insoutenable cause de stupeur, d’horreur et d’incompréhension. Les causes irrationnelles de l’infanticide apparaissent comme impossibles à admettre et nous pourrions très bien considérer la « grillade des moutards » comme l’absolu du non-sens dans toute sa brutalité. Flaubert montre que l’enfant peut devenir un objet à supprimer, à détruire sauvagement, par un phénomène de pensée collective aliénante – le fanatisme religieux ici – qui induit une vision déformée de l’enfant, lequel n’est plus vu comme un enfant, mais comme une étrangeté non investie d’amour, ou tout du moins pour laquelle le lien affectif serait déplacé ailleurs. Le regard de Flaubert sur l’espèce humaine, capable de s’autodétruire dans la pire violence, est pessimiste : le mal triomphe et la cruauté des hommes est sans limite.

Cependant, le ton ironique et détaché pour désigner ce sacrifice d’enfants, qualifié avec humour de « grillade des moutards », peut nous dire autre chose : l’infanticide de masse ne devrait-il pas être réfléchi pensé et intéresser un type de comportement, peut-être instinctif en l’homme ? Autrement dit, pourrait-il être naturel chez les mâles ¹⁶⁶⁵ humains de tuer les enfants ? Les Carthaginois, individuellement, seraient-ils aussi des assassins ? Nous remarquons en outre que la « grillade des moutards » est une affaire d’hommes : le cri des mères que l’on cherche à étouffer avec la musique sacrificielle est révélateur d’une distinction entre les géniteurs. Une politique sacrificatoire serait-elle une sorte de perversion qui trouverait sa

¹⁶⁶⁴ *Hérodiad*, O.C.V, p.302.

¹⁶⁶⁵ Nous utilisons ce terme à dessein, en référence aux recherches en éthologie qui ont montré, depuis les années 1970, que l’infanticide par les mâles chez les mammifères est très largement répandu, surtout chez les espèces qui vivent en société ; grands carnivores, rongeurs et primates : les mâles de ces espèces tuent les petits des autres (quant à l’homme, il est le seul animal qui peut tuer ses propres petits). Les causes ? Les mâles tueraient les petits des autres afin d’arrêter la lactation des femelles et les rendre aptes à de nouvelles reproductions dont ils seraient, eux, les géniteurs. Mais l’infanticide peut aussi être le moyen de réguler la prolifération de l’espèce et d’éviter les pénuries alimentaires ou les maladies infectieuses. Tuer les enfants sans sourciller serait un bon moyen de préserver l’espèce : la voie s’ouvre devant les adeptes des politiques antinatalistes. (Voir par exemple Loïc Chauveau, « Les infanticides en série chez les mammifères », revue *Sciences et Avenir*, N°815, 28/12/2014. https://www.sciencesetavenir.fr/animaux/infanticides-en-serie-chez-les-mammiferes_18470)

source dans un instinct meurtrier enfoui au plus profond de l'espèce humaine ? Sans réponse à la question, nous ne pouvons que nous arrêter aux politiques antinatalistes évoquées dans l'œuvre de Flaubert qui, tout au long de sa vie, a refusé d'être père.

3.6.3. Politique antinataliste. Moralité : Flaubert et le refus d'être père.

Le bonheur est un usurier qui
pour un quart d'heure de joie qu'il vous prête
vous fait payer toute une cargaison d'infortunes¹⁶⁶⁶.

Dans *Salammbô*, Hamilcar Barca revenu en son palais carthaginois s'étonne du trop petit nombre d'enfants dans la population des esclaves. Il encourage son gouverneur à favoriser l'accroissement de la natalité :

Chaque année, Giddenem, la maison doit avoir des naissances ! Tu laisseras toutes les nuits les cases ouvertes pour qu'ils se mêlent en liberté¹⁶⁶⁷.

La richesse d'un maître, dans l'Antiquité, se comptant aussi en nombre d'esclaves possédés, nous comprenons pourquoi Hamilcar encourage la reproduction : il s'agit ni plus ni moins que de faire un « élevage » d'esclaves. Si nous commençons par cet exemple révélateur d'une politique nataliste, c'est parce qu'il se trouve être le seul et unique dans toute l'œuvre de Flaubert, où dominant largement les idées antinatalistes¹⁶⁶⁸ malgré ce contrepoint historique, significatif des pratiques esclavagistes de l'Antiquité.

¹⁶⁶⁶ *Corr.I*, p.398. Lettre du 23 octobre 1846 à Louise Colet.

¹⁶⁶⁷ *Salammbô*, *O.C.III*, p.689.

¹⁶⁶⁸ Nous devons le terme d'antinatalisme au philosophe David Benatar, qui défend la thèse selon laquelle mettre un enfant au monde est moralement répréhensible, puisque la vie humaine ne peut éviter la douleur. Infliger la vie à un être humain, c'est lui porter préjudice en lui imposant la souffrance. Il vaut donc mieux ne pas procréer pour ne pas être moralement coupable d'être à l'origine des peines d'un nouvel être humain sur terre. (Voir David Benatar, *Better never to have been, The harm of coming into existence*, [Mieux vaut ne pas être né, La douleur d'exister] Oxford University Press, N.Y.USA, 2006.)

L'exhortation visant à réduire le nombre des naissances, voire à les interdire, commence dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849, avec l'intervention des Montanistes et des Tatiens auprès d'Antoine, quand ils prêchent la rigueur et se préparent à la fin du monde. Ils condamnent alors sévèrement la procréation et prêchent l'abstinence :

LES TATIENS, *nu-tête, enfermés dans des sacs noirs* : Oui ! Ils ont raison ! Il faut les proscrire tous [Les seconds mariages].

Pensez-vous plaire au Saint-Esprit en perpétuant par la chair la malédiction de la chair ?

L'arbre de l'Éden qui portait chaque année douze fruits rouges comme du sang, c'est la femme ; celui qui dort à son ombre ne se réveillera que dans l'enfer ; et l'âme ne sera pure que lorsqu'elle aura perdu le goût de la volupté qu'elle y cueille.

Ils s'en retournent forniquer tout en paix dans la sécurité de leur sottise, ils disent qu'à deux ils en chérissent mieux le Seigneur, qu'ils adorent l'esprit en obéissant à la chair, qu'ils élèvent des fidèles pour le servir, comme si ce n'était pas eux qu'ils chérissent avant tout chose, comme s'ils ne reniaient pas l'esprit en sacrifiant à la chair, comme si le Seigneur, autour duquel dansent les soleils, avait besoin, pour qu'on l'adorât, de l'auxiliaire permanent des enfantements de leurs corps.

Où est-il l'insensé qui a permis aux fils de Jésus de faire leur salut dans le mariage¹⁶⁶⁹ ?

La chair étant à mépriser au profit de l'esprit, il est parfaitement logique de ne pas procréer, puisqu'avoir un enfant équivaldrait à perpétuer « par la chair la malédiction de la chair ».

Aux principes religieux et moraux succèdent les thèses plutôt sociales de Malthus, exprimées dans *L'Éducation sentimentale*, de façon très explicite. Dans la deuxième partie du roman (chapitre II), le personnage de Sénécal, socialiste sévère, dogmatique, rigide, intolérant, et qui finit par assassiner froidement son ami Dussardier, ne manque pas d'exposer ses idées, lors d'un dîner chez Frédéric :

Sénécal continuait : l'ouvrier, vu l'insuffisance des salaires, était plus malheureux que l'ilote, le nègre et le paria, s'il a des enfants surtout.

« Doit-il s'en débarrasser par l'asphyxie, comme le lui conseille je ne sais plus quel docteur anglais, issu de Malthus ? »

Et se tournant vers Cisy :

« En serons-nous réduits aux conseils de l'infâme Malthus ? »

Cisy, qui ignorait l'infamie et même l'existence de Malthus, répondit qu'on secourait pourtant beaucoup de misères, et que les classes élevées...

¹⁶⁶⁹ *La Tentation de saint Antoine* (1849), O.C.II, p.385.

« Ah ! les classes élevées ! dit, en ricanant, le socialiste. D'abord, il n'y a pas de classes élevées ; on n'est élevé que par le cœur ! Nous ne voulons pas d'aumônes, entendez-vous ! mais l'égalité, la juste répartition des produits¹⁶⁷⁰. »

Dans une lettre à Maxime Du Camp, le 13 novembre 1879, Flaubert affirme :

Et c'est parce que les Socialistes sont encore dans la vieille théologie qu'ils sont si bêtes et si funestes. *La Magie* croit aux transformations immédiates par la vertu des formules, absolument comme le *Socialisme*. Ni l'une ni l'autre ne tiennent compte du temps et de l'Évolution fatale des choses. Darwin n'aurait pas été compris à l'âge de pierre où l'on croyait à des dieux, ou peut-être même à Dieu = à un Pouvoir Omnipotent et conscient.

C'est l'Économie politique (ou mieux) l'infâme Malthus qui a inspiré Darwin. Il serait temps que la sociologie s'inspirât de lui. C'est d'ailleurs ce qu'elle fait en Angleterre. Quand ces idées-là seront descendues dans les masses, il n'y aura plus de révolution parce qu'on sera convaincu que « *Natura non facit saltus*¹⁶⁷¹. »

Celui que Flaubert appelle « l'infâme Malthus » est un économiste anglais, Thomas Robert Malthus (1766-1834), qui se fait tristement connaître en son temps pour s'être opposé à toute aide des gouvernants à destination des pauvres, arguant que les pauvres qui n'auraient pas les moyens de nourrir leurs enfants ne devraient pas en avoir. Il écrit :

Quiconque fera son devoir en recevra la récompense, quel que soit le nombre de ceux qui s'y dérobent. Ce devoir est à la portée de la plus faible intelligence. Il se réduit à ne pas mettre au monde des enfants si l'on n'est pas en état de les nourrir. L'évidence de ce précepte ne peut manquer de frapper lorsqu'on l'a débarrassé de l'obscurité dans lequel le plongent les divers systèmes de bienfaisance publics et privés, et chacun se sentira l'obligation qu'il lui impose. Si un homme ne peut nourrir ses enfants, il faut donc qu'ils meurent de faim¹⁶⁷².

Flaubert pensait déjà à Malthus, quand Louise Colet proposait à la lecture son livre d'historiettes morales pour une de ses nièces, la fille de son frère aîné Achille. L'écrivain lui adressait une réponse où il évoquait, non sans un certain humour, le bon docteur anglais. Et c'est aussi l'occasion de rappeler son refus d'être père :

¹⁶⁷⁰ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p. 280.

¹⁶⁷¹ *Corr.V*, p.739-740.

¹⁶⁷² Thomas Robert Malthus, *Essai sur le Principe de Population (Essay on the Principle of Population, 1798)*, Préface et traduction par le docteur Pierre Theil, édition en ligne par Jean-Marie Tremblay au Cégep de Chicoumiti, Québec, dans le cadre de la collection « Les Classiques des Sciences sociales », p.104.

https://ise.unige.ch/isdd/IMG/pdf/principe_de_population.pdf

Quant au livre d'historiettes morales, l'enfant de mon frère ne le lira pas vu que selon la façon dont on l'élève elle ne sait pas encore lire, bien qu'elle ait six ans. Mon autre nièce est trop petite, je le lui lirai plus tard. Mais c'est moi qui vais le lire, je me referai enfant petit et simple. J'ai toujours envié d'avoir le talent d'amuser les enfants en leur racontant des histoires. Mais ce talent me manque complètement quoique j'aime beaucoup les enfants. Ils sont charmants, disait un Anglais, mais on devrait les étouffer quand ils ont l'âge de raison. – Et le nôtre ? cher amour. – Voilà un sujet où tu ne m'entends pas. Tu t'étonnes des jérémiades, dis-tu, que je m'apprête à t'envoyer. Mes douleurs te paraissent égoïstes à côté des tiennes. Mais c'est l'idée des douleurs qui en résulteraient pour toi qui cause toute ma peine. Crois-tu que cela ne soit pas navrant pour moi ? si je ne t'aimais pas, qu'est-ce que cela me ferait ? ma vanité au contraire en serait satisfaite. Non, c'est ma tendresse pour toi qui en est déchirée¹⁶⁷³.

Dans nos sociétés contemporaines (européennes et japonaise principalement), le refus d'enfant qui s'observe trouve sa justification dans la grande angoisse des couples qui ne veulent pas imposer à une potentielle descendance une vie sur une planète aux ressources épuisées, à l'eau polluée et à l'air irrespirable¹⁶⁷⁴. Beaucoup rejettent l'idée de laisser à leurs enfants un avenir apocalyptique, tel que l'imagine par exemple le roman *The Road* de Cormac Mac Carthy. Publié en 2006 aux États-Unis, ce roman d'anticipation met en scène un père et son fils, qui, dans un monde ravagé par un cataclysme mystérieux, monde entièrement recouvert de la cendre des incendies qui ont tout détruit sur la planète, doivent fuir et se cacher des autres hommes. La famine est telle que les rares humains survivants sont devenus anthropophages, toute faune et toute flore ayant disparu. Flaubert n'a certes pas attendu le XXI^e siècle et les menaces apocalyptiques pour mener une politique antinataliste à son propre égard. Quels qu'en puissent être les arguments, il faut renoncer à être père, car être père est un problème (mais paradoxalement, si Flaubert n'a pas eu d'enfant dans sa vie, les enfants ont toujours habité sa pensée, comme nous le montrons ici).

Pour commencer, comme le rappelle Satan dans *Smar*, est-on d'ailleurs jamais sûr de sa paternité ? Le doute subsiste toujours :

Quand vous dites à ces hommes d'aimer leurs enfants, il ne vous vient pas à la pensée que ces enfants ne sont pas à eux, et que, lorsqu'ils voudront se coucher dans leur lit, la place sera prise, et le trou bouché¹⁶⁷⁵ ?

¹⁶⁷³ *Corr.I*, p.317-318.

¹⁶⁷⁴ Un récent sondage réalisé par l'IFOP (Institut Français d'Opinion Publique) indique qu'en 2022, plus de 30% des femmes en âge de procréer refusent d'avoir un enfant, alors qu'elles n'étaient que 12% en 1990. Parmi 50% des femmes ayant des enfants en bas âge et regrettant leur vie sans enfant, 12% préféreraient catégoriquement ne pas en avoir eus. Les motifs invoqués sont l'angoisse de l'avenir, la peur du réchauffement climatique, et les responsabilités maternelles jugées écrasantes. (Sondage réalisé pour le magazine *Elle* du 5 octobre 2022.)

¹⁶⁷⁵ *Smar*, *ODJ*, p.544.

L'enfant est, de toute façon, un lourd poids à porter, voire une véritable croix, et la somme de contraintes et de privation de liberté que son éducation exige force à une abnégation et un sens du dévouement tels que le géniteur se transforme véritablement en un saint Christophe écrasé sous un Christ pourtant de la taille d'un nourrisson de six mois. Flaubert l'exprime de manière indirecte, dans une lettre qu'il adresse le 25 septembre 1852 à Louise Colet. En fait, il évoque Gautier¹⁶⁷⁶ et Musset et écrit :

Je ne connais rien de M[usset] qui soit d'un *art si haut* que le *Saint Christophe d'Ecija*¹⁶⁷⁷.

Il est facile de faire le récit de ce refus catégorique de donner naissance à un enfant et d'exposer la philosophie antinataliste de Flaubert. Dès son adolescence, il aborde le sujet et, dans *Novembre* par exemple, il expose les thèses du personnage principal :

Il pensait sérieusement qu'il y a moins de mal à tuer un homme qu'à faire un enfant : au premier vous ôtez la vie, non pas la vie entière, mais la moitié ou le quart ou la centième partie de cette existence qui va finir, qui finirait sans vous ; mais envers le second, disait-il, n'êtes-vous pas responsable de toutes les larmes qu'il versera depuis son berceau jusqu'à sa tombe ? sans vous, il ne serait pas né, et il naît, pourquoi cela ? pour votre amusement, non pour le sien à coup sûr ; pour porter votre nom, le nom d'un sot je parie ? autant vaudrait l'écrire sur un mur, à quoi bon un homme pour supporter le fardeau de trois ou quatre lettres¹⁶⁷⁸ ?

Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, c'est le personnage de Mendès le séducteur qui refuse d'endosser la moindre responsabilité de ses multiples paternités :

D'abord il a commencé par écrire des billets doux à toutes les modistes de Lisbonne, et par faire des dettes dans tous les cafés, sans jamais vouloir reconnaître les marmots ni solder les mémoires¹⁶⁷⁹ ;

Mais c'est surtout la correspondance qui témoigne de l'aversion de l'auteur à se reproduire. Dans une lettre à Emmanuel Vasse de Saint-Ouen (ancien camarade de collègue), le

¹⁶⁷⁶ « J'ai vu dans Ecija, vieille ville moresque, /Aux clochers de faïence, aux palais peints à fresque, /Sous les rayons de plomb du soleil étouffant, /Un colosse doré qui portait un enfant. /Un pilier de granit, d'ordre salomonique, /Servait de piédestal au vieillard athlétique ; /Sa colossale main sur un tronc de palmier /S'appuyait largement et le faisait plier ; /Et tous ses nerfs roidis par un effort étrange, /Comme ceux de Jacob dans sa lutte avec l'ange, /Semblaient suffire à peine à soutenir le poids /De ce petit enfant qui tenait une croix !⁶⁶ Quoi ! géant aux bras forts, à la poitrine large, /Tu te courbes vaincu par cette faible charge, /Et ta dorure, où tremble une fauve lueur, /Semble fondre et couler sur ton corps en sueur !— Ne sois pas étonné si mes genoux chancellent, /Si mes nerfs sont roidis, si mes tempes ruissellent. [...]

Un tel poids fait plier même un géant d'airain !⁶⁶ *Ecija, 1841.* » Théophile Gautier, « Saint Christophe d'Ecija », *España*, Lemerre éditeur, 1890, Paris, p.157.

¹⁶⁷⁷ *Corr.II*, p.163.

¹⁶⁷⁸ *Novembre, ODJ*, p.823-824.

¹⁶⁷⁹ *L'Éducation sentimentale, (1845), ODJ*, p.1077.

5 avril 1846, il évoque la mort de son père, puis celle de sa sœur et encourage son ami à ne jamais avoir d'enfant en vue de ne rien avoir à regretter :

J'ai vu de près ce qu'on appelle le bonheur et j'ai retourné sa doublure ; c'est une dangereuse manie que de vouloir le posséder¹⁶⁸⁰.

Nous l'avons vu plus haut : ne s'attacher à rien est une garantie pour ne pas souffrir. C'est l'attitude qu'adopte le sage bouddhiste. Ainsi, abattu par la douleur, Flaubert explique à Maxime Du Camp son intérêt pour la philosophie orientale, dans une lettre qu'il lui adresse en mai 1846 :

Enfin, vers la trentaine, je verrai¹⁶⁸¹, d'ici là j'apprends la grammaire grecque et j'étudie le buddhisme¹⁶⁸². Je vis seul, très seul, de plus en plus seul. Mes parents sont morts. Mes amis me quittent ou changent : « Celui, dit Çakia-Mouni, qui a compris que la douleur vient de l'attachement se retire dans la solitude comme le rhinocéros. » Je t'expliquerai le sens du mot « attachement » qui est tout spécial. Oui, comme tu le dis, la campagne est belle, les arbres sont verts, les oiseaux chantent et les lilas sont encore en fleurs. Mais de cela, comme du reste du monde, je n'en jouis que par ma fenêtre¹⁶⁸³.

Mais ce sont les échanges épistolaires avec sa maîtresse Louise Colet qui nous renseignent sur les répugnances de l'auteur à l'idée d'être père. Aussi lui écrit-il, le 26 août 1846 :

Tu te complais dans le sublime égoïsme de ton amour à l'hypothèse d'un enfant qui peut naître. Tu le désires, avoue-le ; tu le souhaites comme un lien de plus qui nous unirait, comme un contrat fatal qui riverait l'une à l'autre nos deux destinées. Oh ! Il faut que ce soit toi, chère et trop tendre amie, pour que je ne t'en veuille pas d'un souhait si épouvantable pour mon bonheur. Moi qui m'étais juré de ne plus attacher d'existence à la mienne je donnerais donc naissance à une autre. Si cela arrive je ne me plaindrai pas. Qui sait même si dans la stupide inconséquence de notre cœur l'homme n'éprouvera pas un spasme de joie divine. Je l'aimerai cet enfant de nous. Si tu mourais je l'élèverais et toute ma tendresse sans doute se reporterait sur lui. Mais cette idée seule me fait froid dans le dos, et si pour l'empêcher de venir au monde il fallait que j'en sortisse, la Seine est là, je m'y jetterais à l'heure avec un boulet de 36 aux pieds. – Ne crains de moi ni reproches ni rudesses. N'aurais-tu pas ta part de douleurs, les miennes se tairont et resteront dans l'ombre. J'avoue que dans quinze jours je serai peut-être débarrassé d'un poids énorme. L'étourderie que j'ai commise me restera toujours à l'âme comme l'épée de Damoclès. Dans toutes nos ivresses cette prévision sera sur ma tête. Qu'importe ! ce n'est pas là le meilleur de notre amour. Ce n'est que la saulce comme dirait Rabelais, la viande c'est ton âme. ¹⁶⁸⁴.

¹⁶⁸⁰ *Corr.I*, p.261.

¹⁶⁸¹ Flaubert songe à l'artiste qui ne serait artiste que pour lui-même, sans préoccupation de rien ni d'un quelconque public, et qui jouirait démesurément.

¹⁶⁸² Ainsi orthographié par Flaubert.

¹⁶⁸³ *Corr.I*, p.265.

¹⁶⁸⁴ *Corr.I*, p.311-312.

Et tous ces arguments se répètent sous d'autres formes dans les lettres qui se succèdent. Flaubert aime les enfants, nous l'avons vu, mais l'idée d'en avoir lui fait horreur. Pour Louise, s'opposer au fait d'avoir un enfant avec elle tend à prouver qu'elle n'est pas aimée. Aussi adresse-t-elle des reproches à son amant, qui lui répond, le 30 août 1846 :

Ah ma pauvre femme chérie, je ne m'attendais pas à tout cela, même dans la prévision la plus éloignée des infortunes possibles. – As-tu pu penser que si tu avais un enfant de moi je t'en aimerais moins ? Mais je t'en aimerais plus au contraire. Mille fois plus. Ne me serais-tu pas bien plus attachée par la douleur, par la reconnaissance et par la pitié même ? Ce dernier mot-là te choque encore peut-être. Mais ne le prends pas à son sens banal et étroit, prends-le par ce qu'il porte en lui de plus intime, de plus ému et de plus désintéressé. – Tu penses qu'à cause de cette appréhension continuelle, d'une vie future qui peut résulter d'une minute d'égarement il n'y aura plus entre nous ni entraînement ni ivresse ? Au contraire. C'est cet entraînement pour moi qui trouble l'amour, puisqu'après lui le remords surgit. Pourquoi mêler l'idée d'un affreux malheur pour toi au bonheur que tu me donnes ? Si je n'ai pas le sens commun d'habitude, comme tu me le répètes, il me semble qu'ici ce n'est pas moi qui en manque¹⁶⁸⁵.

Et comme elle lui reproche aussi la pratique du *coïtus interruptus* pour éviter le supplice d'engendrer, il lui rétorque, le 6 septembre 1846 :

Prendras-tu encore pour du calcul la sage prévision du malheur ? M'en voudras-tu toujours de ce que je casse les reins à mon plaisir pour t'épargner un supplice ? Si la chair, d'elle-même, a un héroïsme, c'est bien celui-là, sois-en sûre. Il coûte peut-être plus que d'autres que l'on estime davantage et, suivant la coutume, ceux en faveur de qui on l'exerce n'en tiennent pas compte. Oui, ma pauvre chérie, appelle ta pensée là-dessus, évoque toute ta raison et tu t'avoueras, après y avoir rêvé, que c'est au contraire parce que je t'aime que je ne m'abandonne pas à mon amour. Tu sentiras une preuve de tendresse où tu n'avais vu que tiédeur et corruption¹⁶⁸⁶.

Le 13 septembre 1846, les inquiétudes de Flaubert sont au plus haut, et la lettre qu'il envoie à Louise évoque l'éventualité d'un avortement. Les biographes de Flaubert émettent d'ailleurs l'hypothèse que Louise Colet soit effectivement allée dans une ville étrangère pour avorter :

Je suis bien tourmenté de ta santé, pauvre cœur, de tes vomissements et de ce maudit sang qui ne revient pas. Je t'engage toujours à t'assurer de ta position le plus vite possible. Consulte là-dessus ton médecin. S'il est un peu intelligent il te comprendra de suite. Ou vas-en consulter un autre, un bon pourvu qu'il ne te connaisse pas. Dis-lui que cela t'est arrivé quelquefois et demande-lui ce qu'on pourrait tenter pour être sûr de la chose. Avant de t'exposer à ce voyage il faut savoir à quoi s'en tenir, n'est-ce pas ? et si tu ne tentes pas ce que je te conseille (un remède pour faire venir les Anglais) comment seras-tu jamais certaine de la cause de leur absence ? Il arrive assez souvent qu'une cause morale suffit à les retenir, une émotion, n'importe quoi. Tu serais bien folle d'aller là-bas pour prévenir un mal qui n'existerait pas. – Je

¹⁶⁸⁵ *Corr.I*, p.319.

¹⁶⁸⁶ *Corr.I*, p.331-332.

crois que cet avis est fort sage. Je t'engage, je te supplie de le suivre. Brûle aussi cette lettre, c'est plus prudent. Il faut penser à tout, ne fais pas de folie, ne tentons pas le malheur. Tu sais comme il guette ses victimes. – Si tu veux je t'enverrai une consultation que je te garantis d'avance bonne. Réfléchis à tout cela et réponds-moi de suite sur ce chapitre¹⁶⁸⁷.

Louise ne sera pas enceinte, et Flaubert peut reprendre une correspondance apaisée. Il lui écrit, dans la nuit du 15 au 16 septembre 1846 :

S'il fût venu, je l'eusse accepté avec moins de murmures et de plaintes que tu ne le croyais. Je crie beaucoup avant, peu pendant. J'ai la peur du danger tant qu'il n'existe pas. Une fois venu je l'accepte sans y penser. Quand j'étais enfant je n'avais pas de crainte ni des voleurs ni des chevaux ni de l'orage mais des ténèbres et des fantômes. Je suis resté un peu comme ça, en grandissant. Mais puisque l'événement a tourné comme je le voulais, tant mieux ! tant mieux, c'est un malheureux de moins sur terre. Une victime de moins à l'ennui, au vice ou au crime, à l'infortune à coup sûr. Tant mieux si je n'ai pas de postérité ! Mon nom obscur s'éteindra avec moi et le monde en continuera sa route comme si j'en laissais un illustre. C'est une idée qui me plaît à moi que celle du néant absolu. Axiome : c'est la vie qui console de la mort et c'est la mort qui console de la vie. Songe pour toi quel tracas et quels soucis c'eût été. – Je venais, tu m'acceptais dans la naïveté sublime de ton amour ingénu, tu me sacrifiais de suite, sans que je le demande, ton corps, ton âme, ta pudeur de femme, l'amour d'hommes supérieurs qui t'entourent et, pour t'en récompenser, par l'égoïsme personnel de ma jouissance je t'infligeais une punition d'autant plus terrible qu'elle t'était plus chère¹⁶⁸⁸.

Même quand Flaubert s'épanche, quand il se laisse aller à la tendresse éprouvée par le souvenir de son propre père, il finit toujours son argumentation ou sa démonstration par la conclusion selon laquelle il vaut mieux ne pas procréer. Ainsi dans la lettre à Louise, le 4 octobre 1846 :

Sais-tu que dans mon enfance les princesses arrêtaient leurs voitures pour me prendre dans leurs bras et m'embrasser ? Un jour que la duchesse de Berry passait à Rouen et qu'elle se promenait sur les quais, elle me remarqua dans la foule, tenu dans les bras de mon père qui m'élevait pour que je puisse voir le cortège. Sa calèche allait au pas. Elle la fit arrêter et prit plaisir à me considérer et à me baiser. Mon pauvre père rentra bien heureux de ce triomphe, c'est bien sûr le seul que je remporterai jamais. Je tressaille encore au mouvement de joie orgueilleuse qui a dû remuer ce grand et bon cœur éteint. – Je comprends, tout comme un autre, ce qu'on peut éprouver à regarder un enfant dormir. Je n'aurais pas été mauvais père. Mais à quoi bon faire sortir du néant ce qui y dort ? Faire venir un être c'est faire venir un misérable. « Pourquoi la lumière a-t-elle été donnée à un misérable et la vie à ceux qui sont dans l'amertume du cœur ? » C'est Job qui dit cela, aimes-tu ce livre ? C'est un des plus beaux qu'on ait faits depuis qu'on en fait¹⁶⁸⁹.

¹⁶⁸⁷ *Corr.I*, p.337.

¹⁶⁸⁸ *Corr.I*, p.342-343.

¹⁶⁸⁹ *Corr.I*, p.375.

Le 10 octobre 1846, excédé par les récriminations de Louise, Flaubert perd patience et laisse paraître son agacement :

Ne me parle plus du désir que tu as d'avoir un enfant. Quelle tentation te pousse-t-elle au malheur ? Non, non, moins on prend de la vie, et plus vite elle passe. Que ne suis-je né sans famille, seul sans qu'on m'aime. – Oui, on dit tout ça, on le pense, et puis à un sourire, à un regard tout votre cœur se fond, l'homme avec tous ses instincts se réveille, la bête parle et on succombe. – Je ne me guinde pas vers un faux idéal de stoïcisme mais, comme Panurge fuyait les coups « lesquels il craignait naturellement¹⁶⁹⁰ », j'évite les occasions de souffrance et les attractions dangereuses d'où l'on ne revient plus¹⁶⁹¹.

Le 23 octobre de la même année, il revient encore sur ce refus d'avoir un enfant, refus qu'il module cependant puisque ce n'est pas le principal sujet du propos : il évoque en effet son refus d'être imprimé et publié, et imagine une descendance indirecte qui s'amusera de ses brouillons :

Il est presque sûr que je ne ferai pas imprimer une ligne, et mes neveux (je dis neveux au sens propre, ne voulant pas plus de postérité de la famille que je ne compte sur l'autre) feront probablement des bonnets à trois cornes pour leurs petits enfants avec mes romans fantastiques, et entoureront la chandelle de leur cuisine avec les contes orientaux, drames, mystères, etc., et autres balivernes que j'aligne très sérieusement sur du beau papier blanc¹⁶⁹².

Dans une autre lettre à Louise, le 2 décembre 1846, à propos de *Novembre*, cette œuvre de jeunesse dans laquelle Flaubert décrit l'état de désespoir et de mal de vivre qui sont les composants essentiels de sa personnalité, il explique pourquoi il doit éviter de transmettre inévitablement ces caractères, par les lois de l'hérédité, à une éventuelle postérité :

Cette œuvre a été la clôture de ma jeunesse. Ce qui me reste est peu de chose mais tient ferme. – Voilà pourquoi je me suis débattu longtemps contre l'idée d'avoir un enfant. Quel triste être sortirait de moi ! Il ne voudrait seulement parler et demanderait à mourir avant d'avoir vécu. Je suis né ennuyé, c'est là la lèpre qui me ronge. Je m'ennuie de la vie, de moi, des autres, de tout. À force de volonté j'ai fini par prendre l'habitude du travail. Mais quand je l'ai interrompu, tout mon embêtement revient à fleur d'eau, comme une charogne boursouflée, étalant son ventre vert, et empestant l'air qu'on respire¹⁶⁹³.

Le 5 décembre 1846, Flaubert va plus avant dans la recherche des raisons de ne pas procréer. Le refus de la paternité participe d'une pratique médicale préventive, l'essentiel étant de se préserver du malheur, de l'éviter, au même titre qu'il faut se maintenir en bonne santé physique et morale. Par extension de sens, l'enfant est par conséquent associé à l'idée d'une maladie que l'on contracterait, et pour son auteur, une sorte de maladie chronique à vie :

¹⁶⁹⁰ Flaubert cite Rabelais, *Pantagruel*, dernière phrase du chapitre XXI.

¹⁶⁹¹ *Corr.I*, p.384.

¹⁶⁹² *Corr.I*, p.397.

¹⁶⁹³ *Corr.I*, p.410.

Toute ma médecine est préservative, et je ne crois pas aux préservatifs ! – hygiéniques, je veux dire¹⁶⁹⁴.

Et surtout, dans une lettre du 21 janvier 1847, les objections se terminent par de terribles imprécations, car mettre au monde un enfant est, cette fois, l'assurance d'être un jour victime de sa vengeance :

Tu compares ton amour à celui de ma mère, je l'y compare aussi, et tu me demandes si je le raille aussi celui-là. On ne raille pas ce qui vous assomme, car cette affection-là me gêne horriblement dans les entournares. J'en suis bien las, sur l'honneur. D'ailleurs je ne peux pas m'empêcher de garder une rancune éternelle à ceux qui m'ont mis au monde et qui m'y retiennent, ce qui est pire. Ah, parbleu ! c'était de l'amour aussi, ça, sans doute. La belle chose ! ils s'aimaient ! ils se le disaient et une nuit ils m'ont fait, pour leur plus grande satisfaction. Et quant à la mienne ils ne s'en souciaient guère. Maudit soit l'homme qui crée, maudit soit l'homme qui aime. – Que la vie de son fils soit son supplice et que l'ennui démesuré, que l'ennui colossal, gourmand et dévorant qui ronge l'enfant soit pour le père un remords qui lui aussi le fasse se repentir d'avoir vécu¹⁶⁹⁵.

À Ernest Chevalier qui lui suggère d'épouser une mulâtresse bien dotée de La Havane, Flaubert répond, le 17 janvier 1852, tournant en dérision la ribambelle d'enfants qui pourraient naître :

Me vois-tu en train de confectionner un tas de moricauds ? Oimè ! Je n'en ai guère envie, de la femme ni des enfants et, quant à l'argent, moins qu'autrefois¹⁶⁹⁶.

Et se poursuivent les éternelles appréhensions et toutes les variations formelles possibles des arguments antinatalistes. Ainsi, le 3 avril 1852 :

Je suis inquiet de tes Anglais, quoique je n'aie rien à me reprocher pourtant (ce que tu me reproches toujours). Moi un fils ! oh non, non, plutôt crever dans un ruisseau écrasé par un omnibus. – L'hypothèse de transmettre la vie à quelqu'un me fait rugir, au fond du cœur, avec des colères infernales¹⁶⁹⁷.

Ce qui s'achève par l'expression d'un grand sentiment de soulagement, le 11 décembre 1852 :

Je commence par te dévorer de baisers dans la joie qui me transporte. Ta lettre de ce matin m'a enlevé de dessus le cœur un terrible poids. Il était temps. Hier je n'ai pu travailler de toute la journée. – À chaque mouvement que je faisais, (ceci est textuel), la cervelle me sautait dans le crâne et j'ai été obligé de me coucher à 11h[eures] ; j'avais la fièvre et un accablement général. Voici trois semaines que je souffrais horriblement d'appréhensions : je ne *dépensais* pas à toi d'une minute mais d'une façon peu agréable. Oh ! oui, cette idée me torturait. J'en ai eu des chandelles devant les yeux deux ou trois fois, jeudi entre autres. Il faudrait tout un livre pour développer d'une manière compréhensible mon sentiment à cet égard. L'idée de donner le jour à quelqu'un *me fait horreur*. Je me maudrais si j'étais père. – Un fils de moi, oh

¹⁶⁹⁴ *Corr.I*, p.411.

¹⁶⁹⁵ *Corr.I*, p.430-431.

¹⁶⁹⁶ *Corr.II*, p.35. « Oimè » signifie « hélas » en italien.

¹⁶⁹⁷ *Corr.II*, p.67. Les « Anglais » désignent les menstruations, en référence aux tuniques rouges des soldats anglais.

non, non, non ! que toute ma chair périclisse, et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignominies de l'existence. – Toutes mes propriétés d'âme se révoltaient à cette hypothèse et puis, et puis. Enfin Dieu soit loué, il n'y a rien à craindre. Bénis soient donc les habits rouges.

J'avais aussi une idée superstitieuse. C'est demain que j'ai 31 ans. Je viens donc de passer cette fatale année de la trentaine qui classe un homme. C'est l'âge où l'on se dessine pour l'avenir, où l'on se range ; on se marie, on prend un métier. À 30 ans il y a peu de gens qui ne deviennent bourgeois, or cette paternité me faisait rentrer dans les conditions ordinaires de la vie. – Ma virginité par rapport au monde se trouvait anéantie. Et cela m'enfonçait dans le gouffre des misères communes. Eh bien, aujourd'hui la sérénité déborde de moi. – Je me sens calme et radieux. Voilà toute ma jeunesse passée sans une tache, ni une faiblesse. Depuis mon enfance jusqu'à l'heure présente ce n'est qu'une grande ligne droite. Et comme je n'ai rien sacrifié aux passions, que je n'ai jamais dit : il faut que jeunesse se passe, jeunesse ne se passera pas ; je suis encore tout plein de fraîcheurs comme un printemps, j'ai en moi un grand fleuve qui coule, quelque chose qui bouillonne sans cesse et qui ne tarit point¹⁶⁹⁸.

Flaubert réitère, le 16 décembre :

Mais n'importe, je ne te cache pas que l'arrivée des *Anglais* m'a été une grande joie. Fasse le dieu des coïts que jamais je ne repasse par de pareilles angoisses. Je ne sais pas comment je n'en suis pas *tombé malade*, comme on dit. *Je me mangeais le sang*, en souhaitant le tien. Mais la joie que j'ai eue ensuite m'a été, je crois, profitable¹⁶⁹⁹.

Les réflexions sur le mariage et la famille se poursuivent dans une nouvelle lettre à Louise, le 21 mai 1853, à propos de Victor Hugo en exil à Guernesey :

Il doit avoir de bonnes tristesses là-bas, avec sa femme qui l'embête, Vacquerie qui l'admire (comme le Wagner de Faust) et ses fils, petits lionçonneaux qui regrettent le boulevard. Ah ! pourquoi se marier ? pourquoi accepter la vie quand on est créé par Dieu pour la juger, c'est-à-dire pour la peindre¹⁷⁰⁰ ?

Et le 22 avril 1854 :

J'ai le cœur *humain*, et si je ne veux pas d'enfant à moi, c'est que je sens que je l'aurais trop *paternel*. J'aime ma petite nièce comme si elle était ma fille, et je m'en occupe assez (activement) pour prouver que ce ne sont point des phrases. Mais que je sois écorché vif, plutôt que d'*exploiter cela* en style ! je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion, comme un pot de chambre un peu plus propre qu'une simple causerie, qu'une confidence¹⁷⁰¹.

Ces considérations et le dégoût de la paternité se révèlent dans les textes romanesques. Un enfant est, par sa seule présence, une gêne, un embarras, un obstacle. Aussi, quand Rodolphe

¹⁶⁹⁸ *Corr.II*, p.205-206.

¹⁶⁹⁹ *Corr.II*, p.207.

¹⁷⁰⁰ *Corr.II*, p.330-331.

¹⁷⁰¹ *Corr.II*, p.557.

de la Huchette délibère intérieurement sur l'éventualité de devenir l'amant de Madame Bovary, il ne manque pas d'évoquer le poids à porter que serait l'enfant d'Emma :

Où se rencontrer ? par quel moyen ? On aura constamment le marmot sur les épaules¹⁷⁰² [...].

La métaphore selon laquelle un enfant est un pesant fardeau que l'on soutient et dont on endure le poids sur les épaules nous rappelle encore l'image mythique de saint Christophe¹⁷⁰³, personnage qui porte un enfant au poids formidable sur son dos, et que nous pourrions considérer comme l'allégorie des responsabilités parentales : un enfant ne serait-il, pour Flaubert, une charge écrasante que l'adulte protecteur doit, de surcroît et au prix d'efforts titanesques, hisser en permanence au-dessus des remous agités du « fleuve de la vie » pour l'empêcher de se noyer ? Les répugnances de l'écrivain sont aussi celles de son personnage : souvenons-nous que dans *L'Éducation sentimentale*, le fait que Rosanette soit enceinte est catastrophique pour Frédéric.

Le mariage a beau être un événement heureux, il n'augure pas un bonheur durable, ce que les amis de Madame Dambreuse ne manquent pas de rappeler, quand ils la félicitent lors du mariage de Martinon avec Cécile :

C'était fort bien, d'ailleurs, aux jeunes mariés de s'être mis en voyage ; plus tard, les embarras, les enfants surviennent¹⁷⁰⁴!

Les jeunes époux connaîtront les « embarras » que l'on comprend bien comme étant, entre autres, ceux causés par la naissance des enfants.

Mais nous ne sommes pas à une contradiction¹⁷⁰⁵ près chez Flaubert, et nous savons qu'à la fin de sa vie, l'écrivain va regretter de ne pas avoir eu de petite fille à lui... Ainsi toute question reste irrémédiablement en suspens chez l'écrivain qui, en lecteur de Rabelais, se souvient non seulement des doutes de Panurge¹⁷⁰⁶, mais aussi du caractère insoluble de l'énigme

¹⁷⁰² *Madame Bovary*, O.C.III, p.265.

¹⁷⁰³ Voir *Corr.II*, p.163.

¹⁷⁰⁴ *L'Éducation sentimentale*, O.C.IV, p.501.

¹⁷⁰⁵ « J'aime à la fois le luxe, la profusion et la simplicité, les femmes et le vin, la solitude et le monde, la retraite et les voyages, l'hiver et l'été, la neige et les roses, le calme et la tempête ; j'aime à aimer, j'aime à haïr. J'ai en moi toutes les contradictions, toutes les absurdités, toutes les sottises. » (Flaubert, *Cahier intime*, 1840/1841, *ODJ*, p.734.)

¹⁷⁰⁶ N'oublions pas le geste de la Sibylle de Panzouste que Panurge consulte pour savoir si son mariage sera heureux ou non... (Rabelais, *Le Tiers-Livre*, op.cit. p.433. Voir note 1140 au sujet de Victor qui montre son derrière à Madame de Noaris dans *Bouvard et Pécuchet*.)

majeure qu'est la vie humaine et par conséquent, des attermolements sans fin que cela entraîne si l'on veut lui donner un sens...

CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour Flaubert, toute conclusion est une preuve majeure de bêtise : « l'ineptie consiste à vouloir conclure¹⁷⁰⁷ » écrit-il dans sa correspondance. Certes, aucune recherche ne saurait véritablement s'achever et toute pensée critique, dans son élan, reste à jamais en mouvement. Par exemple, si nous avons fait le choix d'explorer l'enfance dans l'œuvre de l'écrivain en répertoriant, en classant et en étudiant toutes les occurrences des personnages d'enfants uniquement, nous savons qu'un travail stylistique exhaustif et approfondi reste à faire sur la fréquente utilisation par Flaubert des procédés rhétoriques tels que la comparaison et la métaphore recourant au thème de l'enfance indépendamment des personnages d'enfants. Nous avons, certes, abordé quelques métaphores qui nous ont paru cruciales pour l'étude de l'enfance – la matrice et le sein des Muses par exemple, ou encore l'allégorie de la Science dans *La Tentation de saint Antoine* – mais bien d'autres voies d'exploration peuvent s'ouvrir devant le chercheur.

Cependant, au risque de ne pas suivre la leçon de Flaubert, nous nous décidons, bien à regret, à clore ce travail, au moins pour signaler qu'interroger l'enfance dans l'œuvre de Gustave Flaubert s'avère entreprise délicate, tant il faut fouiller les arrière-plans et les lointains, s'arrêter sur des scènes qui paraissent a priori mineures, et poser son regard sur des personnages secondaires qui ne font que passer furtivement sans rien dire. Souvent privés d'identité, de visage et de voix, à l'instar de l'enfant que Gustave Courbet représente de dos dans *L'Atelier du peintre*, les enfants chez Flaubert occupent pourtant une place bien définie, leur présence insistante apportant au moins la preuve de la sensibilité de l'écrivain à leur endroit. Car Flaubert pense l'enfance comme jamais la littérature ne l'a pensée avant lui : il s'avère en effet que les enfants habitent l'œuvre, comme si l'imagerie mentale de l'auteur écrivant, nourrie des visions de voyage, des souvenirs d'enfance, des lectures et de la vie, les contenait en permanence, et si,

¹⁷⁰⁷ *Corr.I*, p.679.

fidèle à son « œil » intérieur, Flaubert leur attribuait un rôle répondant, par sa cohérence, à celui des personnages principaux.

Si nous voulions faire l'allégorie de cette présence, nous dirions que l'enfant chez Flaubert est comme l'enfant symbolique qui s'impose dans l'atelier de Courbet (n'oublions pas que la toile porte le sous-titre « allégorie réelle ») : il se manifeste, se trouve là, assiste à l'élaboration de l'œuvre qui devient son monde et rien ne peut nier sa présence. Comme l'enfant du peintre contemple la toile monumentale avec l'innocence candide de son jeune âge et, ce faisant, intrigue le spectateur qui pourrait s'étonner de le voir là, l'enfant chez Flaubert confère au texte des charges sémantiques multiples que nous avons tenté d'explicitier. Tout en illustrant symboliquement ces questionnements inhérents à la condition humaine et à la création artistique, sa force est d'être là, se manifestant au lecteur, et suscitant, par sa présence souvent muette, de légitimes interrogations.

Si, pour reprendre la formule d'Yvan Leclerc, « Flaubert demeure un objet d'enquête¹⁷⁰⁸ », nous avons justement tenté d'enquêter sur l'enfance et les enfants dans l'œuvre, en relevant scrupuleusement les passages où évoluent ces personnages et en nous efforçant d'en faire le commentaire. Un constat s'est imposé : les enfants, nombreux, donnent au monde flaubertien, qu'il soit celui de la vie réelle ou celui de la fiction, toute sa cohérence par la variété de leurs fonctions. De Caroline, la petite sœur adorée, à l'autre Caroline, la petite nièce chérie, des multiples enfants rencontrés çà et là lors des voyages aux enfants personnages dans la fiction, Flaubert s'est toujours entouré d'enfants dans ses écrits. Nous ne pouvons nier que bien souvent, pour des passages clefs, la trame romanesque est même construite autour de certaines de ces figures : qu'aurait été Emma sans Berthe ? Marie Arnoux sans Eugène et Marthe ? Frédéric sans Louise ? Hamilcar sans Hannibal ? Le peuple de Carthage sans ses enfants sacrifiés ? Saint Julien sans son enfance ? Le cœur simple qu'est Félicité sans Paul et Virginie ? Bouvard et Pécuchet sans Victor et Victorine ?...

De ces observations émane l'idée selon laquelle la création littéraire chez Flaubert participe de l'idée d'enfance, et qu'elle est envahie par une large proxémie de sens, ce qui nous a conduit à analyser l'enfance depuis la conception jusqu'à la mort, tant sont multiples les occurrences liées aux concepts d'enfant et d'enfance. Pour exploiter encore une analogie picturale, nous dirons que nous avons organisé les résultats de notre recherche à la façon d'un

¹⁷⁰⁸ Yvan Leclerc, « Pourquoi sommes-nous tous flaubertiens ? », p.13.
Conférence donnée le 12 novembre 2008 dans le cadre du programme GCOE et présidée par Kazuhiro Matsuzawa.
<https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/2-1-04LECLERC.pdf>

triptyque qui a présenté trois panneaux : la « Genèse » a proposé d'abord une réflexion sur la « Création » – fécondation et naissance –, puis, sur un second tableau a été décrit « L'Éden » en tant que territoire de l'enfance heureuse. Enfin, le troisième panneau, comme il se doit, a fait la peinture des cercles de l'« Enfer » parce que toutes les enfances ne sont pas forcément idylliques et aussi parce que toute enfance connaît sa fin, chaque enfant étant, à un moment ou à un autre, puisqu'il grandit, chassé du paradis. Nous avons remarqué que le thème de l'enfance et tous les motifs qui y sont associés sont souvent soumis au dieu du grotesque, le fameux Yuk inventé par l'écrivain dans *Smar* : à la fois sacralisés et désacralisés, l'enfance et les enfants démontrent l'impossibilité de s'arrêter sur une quelconque vérité immuable, et le cynisme ironique est envahissant ; si un bel enfant goûte le bonheur et la joie de vivre dans un espace paradisiaque, il n'est pas épargné par le malheur d'exister et le *locus amoenus et voluptatis* où il évolue se métamorphose bientôt en *locus horribilis*...

Nous sommes donc partie, selon l'exigence d'une nouvelle « Genèse », de l'étude des motifs de la conception pour mettre au jour les liens métaphoriques qui associent l'idée d'enfantement à celle de la création littéraire, créer une œuvre de papier équivalant pour Flaubert à mettre au monde un enfant : l'artiste créateur s'identifie à la femme procréant car les œuvres sortent de l'esprit comme un enfant sortirait d'une matrice¹⁷⁰⁹. Ainsi l'écrivain devient-il père de l'objet qu'a façonné son cerveau, et l'accès à la paternité garantit son passage à un état supérieur : en définitive, l'auteur créant l'œuvre se crée lui-même, s'enfante en accouchant du produit de sa vie mentale. Un jeu spécial de rapports s'établit entre la matrice cérébrale, la fécondation, le ventre féminin, l'enfant et l'enfance de la littérature. Nous avons pu considérer, par exemple, le cas de la mère de saint Julien l'Hospitalier, femme fécondée de façon surnaturelle et miraculeuse à l'instar d'une vierge visitée par un esprit puisque l'enfant vient comme par magie, et son éclosion spontanée paraît être la preuve du caractère sacré de sa naissance. Mais nous avons aussi cherché à montrer la relation entre l'enfance et « l'enfance de la littérature », cette dernière expression étant significative de l'ancrage du travail de

¹⁷⁰⁹ À ce sujet, Thierry Poyet écrit : « L'œuvre d'art est fécondée par un seul être, dans une parthénogénèse qui exclut l'élément féminin. On sait combien Flaubert a peur de devenir père et à quel point avec Louise Colet il s'inquiète du moindre retard menstruel. Sa descendance ne viendra pas d'elle, la femme de lettres ne lui offrira pas la moindre postérité. Flaubert est-il déjà à la fois le fameux hermaphrodite qu'il exige de sa maîtresse, à la fois homme et femme ? En tous cas il travaille seul, de longues heures isolé et se condamnant comme par plaisir à ne voir personne. La naissance du roman dépend de cette manière de vivre bien arrêtée. Or, il n'est pas rare que le même Flaubert compare l'écriture à une pratique masturbatoire : les phrases qu'il couche sur le papier, qui coulent sous sa plume sont les éjaculations d'un cerveau toujours sollicité, et elles valent bien d'autres. L'œuvre littéraire s'affirme au fil du temps comme le résultat d'une autofécondation volontaire et assumée. » Thierry Poyet, *Flaubert*, Ellipses, Paris, 2020, p.280.

l'écrivain dans le temps et dans l'espace de l'enfance : toute œuvre creuse ses profondes racines dans un âge d'or à jamais révolu, et l'écrivain, sensible à l'enfance, peuple son œuvre d'enfants parce que la littérature elle-même, celle à laquelle il se voue, trouve son attache et sa force évocatrice dans l'enfance. Quelle que soit cette enfance, joyeuse ou mélancolique, l'écriture la rappelle inexorablement.

Du reste, nous avons voulu examiner les liens qui se tissent entre la nostalgie et l'écriture, cette dernière apparaissant comme la tentative de retrouver les bribes d'un passé enfoui que la mémoire restaure. Ce faisant, le travail de la mémoire procède à une abolition du continuum temporel, l'enfant du passé vivant en soi dans le présent de l'écriture. Pour preuve, Flaubert a eu très jeune cette intuition du rapport entre la création littéraire et l'enfance, et pas exclusivement pour lui-même ; nous avons par exemple examiné le passage de *Par les Champs et par les Grèves* où il « rencontre » l'enfant Chateaubriand par l'imagination. Avant qu'il n'écrive les œuvres majeures qui le porteront au sommet de son art, quand il visite Combourg en compagnie de Maxime Du Camp, Flaubert « voit » Chateaubriand enfant, qui, pour lui, est « l'enfant qui fit René », posant par ces quelques mots les fondements d'une conception personnelle de la création toujours en quête d'un absolu qui serait celui de la pureté de l'enfance, et ramenant l'œuvre créée à l'énigme de son origine dans une enfance qui n'est plus. Pour Flaubert, écrire, mettre au monde un enfant, ou se refaire enfant par le souvenir et la mémoire, sont trois actes intimement liés, et toutes les questions impliquées par ces thèmes sont posées dans la profondeur de ses textes.

Pour le premier panneau de notre triptyque, nous nous sommes donc intéressée au cas des matrices – quand elles sont fécondées, il semble que rien n'aille de soi – puis nous avons étudié les différentes figures de femmes enceintes¹⁷¹⁰ chez Flaubert. La grossesse de la joyeuse Rosanette lui évite d'être tuée par Frédéric : c'est un bon rempart contre la violente colère de son amant. Mais elle dure plus que de raison ! Étonnamment longue et paresseuse, elle se conclut par un accouchement à Chaillot, lieu où les vieillards trouvent asile, dans une maison où Frédéric entre par une porte bâtarde pour voir son bâtard. D'ailleurs, son enfant ne vivra pas longtemps puisqu'il naît déjà vieux, laid et ridé comme le vieillard qui retombe en enfance et qui offre le spectacle de sa décrépitude à Madame Bovary lors du bal au château de la Vaubyessard : le fils de Frédéric et le vieux duc de Laverdière sont deux *pueri senes*, chacun à

¹⁷¹⁰ Les grossesses sont effectivement mystérieuses, et la pensée de Flaubert annonce celle de Nietzsche qui écrit : « Chez la femme tout est une énigme : mais il y a un mot à cette énigme, ce mot est grossesse. » La femme enceinte pourrait être, chez Nietzsche, l'image du philosophe qui porte un trésor en le cachant sous cape, au niveau de son ventre : l'enfant est « la petite vérité » qui surpasse toutes les prétendues grandes vérités. *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit., p.90.

leur façon, l'un a vécu, l'autre ne vivra pas. Images singulières de la fuite du temps, allégories du *memento mori* des vanités, ils répondent aussi à l'allégorie de la Science dans *La Tentation de saint Antoine*, enfant dont les cheveux blancs, le corps sénile et les jambes grêles le font jeune et vieux à la fois. Quant à Emma au contraire, sa triste grossesse est étrangement brève et son accouchement est marqué par la déception de mettre au monde une fille, déception telle qu'elle provoque un évanouissement : autant de signes qui annoncent le malheur de la petite Berthe, enfant mal aimée, maltraitée, et qui finira, orpheline, dans l'enfer d'une filature. Mais avant de vivre une destinée malheureuse, les nouveau-nés doivent être nourris : forts des thèses puisées chez Rousseau (lequel les puise chez Plutarque), les médecins du temps de Flaubert préconisent l'allaitement maternel. Alors, pendant l'été 1836, en vacances à Trouville, l'adolescent de quinze ans va pouvoir admirer le sein gonflé de lait et bien réel de celle qui passe pour être le grand amour platonique de sa vie, Élisabeth Schlésinger, qui allaite sa fille Marie. Élisabeth est-elle à la fois mère et Muse ? Car les Muses, selon l'écrivain, ont « la poitrine pleine de lait » : le recours à la métaphore est significatif, et puisque l'écrivain-enfant se nourrit au sein des Muses, c'est donc que la littérature est bien le lieu de l'enfance. Mais que contient le lait des Muses ? L'inspiration ? L'idée ? L'énergie nécessaire au travail acharné que Flaubert a consacré à l'écriture jusqu'à son dernier souffle ? Serait-ce l'ensemble de la littérature qui précède un écrivain écrivant, et surtout celle des Anciens, grâce à laquelle, par innutrition, l'auteur repousse jour après jour les limites de sa mémoire sémantique au point de donner des dimensions gigantesques à son érudition ? Pour un « buveur très illustre¹⁷¹¹ », le lait puisé au sein des géants est forcément le meilleur.

Quoi qu'il en soit, les Muses mythiques sont certainement les plus parfaites des nourrices, car celles qui entrent en scène dans l'œuvre romanesque sont loin d'être admirables : la mère Rolet accueille Berthe dans un intérieur délabré, marqué par la saleté et la pauvreté ; quant au fils de Frédéric, c'est chez sa nourrice qu'il tombe malade. S'il existe une bonne « nounou », c'est celle de la vie réelle et c'est en la personne de Flaubert que nous la trouvons, puisqu'auprès de sa nièce Caroline qu'il aime comme sa fille, l'écrivain va démontrer l'art d'être un bon père de substitution. Avec les institutrices anglaises et sa mère, il se charge de l'éducation de la petite fille de sa sœur morte en couches et nourrit l'enfant d'amour et de savoirs : en témoignent les nombreuses lettres où les trésors d'inventivité se déploient quand il s'agit de se caractériser lui-même en tant que père affectueux et nourricier. Faire l'éducation d'une enfant, la protéger et la garantir de l'adversité sont des manières louables d'observer une

¹⁷¹¹ Nous reprenons ici, au singulier, l'apostrophe adressée par Rabelais aux lecteurs, au début du prologue de *Gargantua*.

éthique humaine et paternelle. Cette éthique se retrouve dans les œuvres de fiction, comme dans *L'Éducation sentimentale* où le personnage de Dussardier sauve deux enfants d'une mort certaine, et comme dans *Un cœur simple* où la servante Félicité, au péril de sa vie, s'impose devant le taureau furieux qu'elle combat pour protéger les enfants Paul et Virginie, ainsi que leur mère, Madame Aubain. Car les enfants sont, par définition, des petits corps chétifs et faibles dont il faut assurer la protection, et devant lesquels Félicité tremble, comme on tremble devant la fragilité que menacent tous les dangers.

Cependant, si, pour Félicité, Flaubert écrit l'hagiographie de la sainte, l'hagiographie de la mère accomplie est certainement celle qu'il édifie pour le personnage de Marie Arnoux, très inspirée de la réelle Élisabeth Schléssinger, cette *madona lactans* fixée dans la mémoire de l'auteur. Dans *L'Éducation sentimentale*, Marie la bien nommée est une figure de vierge qui accède à un niveau supérieur de pureté morale ; son image exemplaire accompagne l'amoureux Frédéric tout au long de sa vie : elle est la mère idéale entourée de ses deux enfants Marthe et Eugène, et, avec eux, elle compose un tableau mystique inspiré des représentations religieuses de la Vierge à l'enfant qui ont attiré l'œil de l'écrivain pendant son voyage en Italie. *Mater glyophilousa*, douce pour les sens comme pour l'âme, Marie Arnoux est une madone irréprochable et le dévouement constant dont elle fait preuve lors de la maladie de son fils pour lui éviter la mort l'empêche évidemment d'honorer le rendez-vous amoureux que lui a donné le jeune homme : il est un amour inconditionnel supérieur à tous les autres, celui d'une mère pour son enfant. La maladie d'Eugène cause ainsi un accident majeur dans la marche des événements racontés et le cours du roman en est irrémédiablement dévié, puisque, par dépit, Frédéric se jette dans les bras de Rosanette qui n'a plus qu'à porter le fruit abîmé de ces amours dérisoires. C'est bien cet amour maternel sublime que tente désespérément (et sans succès) d'atteindre Emma, la femme infidèle, quand elle s'efforce d'aimer sa fille en l'exhibant ou en imitant comme elle peut la Sachette de *Notre-Dame de Paris*. L'enfant-objet s'impose comme faire-valoir des vertus chrétiennes : aussi, dans son repentir, Emma accueille les vauriens d'Yonville, les nourrit, les habille et fait œuvre de miséricorde. Mais il n'est pas dans sa nature d'être une mère de charité et les enfants sont vite oubliés.

La véritable sainteté est atteinte par Félicité et Julien l'Hospitalier. Pour racheter son parricide, ce dernier sauve les enfants des incendies, la première s'illustre en une martyre chrétienne et affronte un animal féroce. La bonne servante de Pont-l'Évêque, auréolée de sainteté, meurt d'ailleurs le jour de la Fête-Dieu. Elle est accompagnée, dans sa béatitude, par la présence des enfants qui processionnent dans la cour de la maison Aubain, et qui s'arrêtent devant le reposoir où le perroquet empaillé, Loulou, celui qui répétait si justement « Je vous

salue Marie », fait partie du décor. Les jouissances de Félicité dans la contemplation du Saint-Esprit sous la forme d'un gigantesque perroquet seraient bien incomplètes si elles n'étaient gratifiées des voix des enfants qui chantent en chœur et qui, tels des anges musiciens, donnent à l'épilogue du conte son caractère d'euphorie chrétienne.

Car les enfants chez Flaubert intègrent toujours la sphère religieuse et participent souvent au processus d'ascension spirituelle : leur innocente pureté garantit les extases et la sérénité dans la contemplation mystique. Lors de son voyage en Bretagne par exemple, Flaubert se montre sensible à la beauté des cérémonies dévotes – à moins qu'elles ne soient mal inspirées et moquées par le rire de Yuk le cynique, toujours embusqué quelque part pour percevoir le grotesque sous le sacré, attitude qui permet de n'être la dupe de rien et de ne jamais s'immobiliser dans des certitudes. Et c'est d'ailleurs avec Yuk que nous assistons au baptême de Berthe, que le père Bovary baptise au champagne en récitant un extrait choisi de *La Guerre des Dieux* de Parny. Autre dérision de baptême : celui de Caroline, l'enfant de la vie réelle ; ce baptême, dénué de son caractère sacré par la faute du prêtre, plonge le jeune oncle dans des abîmes de mélancolie que seules peuvent tempérer une propension à sourire avec l'amertume de l'ironie. La feinte de l'ironie domine encore dans *Madame Bovary* où l'on apprend pourquoi Homais a baptisé ses enfants Napoléon, Franklin, Athalie et Irma... Le sérieux côtoie le comique et ce concept de *spoudogeloion* pour décrire le monde des bourgeois qui pensent basement n'épargne pas les enfants, surtout ceux de l'apothicaire, ridicules modèles réduits de leurs parents, comme le sont les petits garçons déguisés en artilleurs dont on exhibe la raideur dans les salons et à qui on fait réciter, sans sincérité ni naturel, des fables de la Fontaine.

Les enfants chez Flaubert sont aussi les communiantes et les communiantes si touchants lors de ce rite de passage qui, à l'âge de douze ans, les fait sortir de l'enfance et qui permet, paradoxalement, à Félicité ou à Bouvard de retrouver la tendresse de leurs jeunes années et de se refaire un cœur d'enfant, un « cœur simple ». Si les leçons de catéchisme auxquelles Virginie assiste conduisent la servante à faire son éducation religieuse, comme dans une relation pédagogique inversée, c'est lors de la première communion que la médiation de la petite fille contribue à l'illumination religieuse de Félicité, ce qui la fait presque tomber en pâmoison, tant l'extase mystique est intense. Félicité la bien nommée communie avec le divin grâce à l'enfant à laquelle elle s'identifie. Elle se place dans l'au-delà de la vie ordinaire, et les enfants, que ce soit Paul, Virginie ou Victor déjà adolescent, lui permettent de rompre la médiocrité des jours qui défilent, cette rupture étant salvatrice : qui a soif d'absolu se mêle aux enfants et retourne au pays de l'enfance, ce fameux *neverland* ou « pays du jamais » (pour reprendre la formule qu'utilisera James Barrie, l'auteur de *Peter Pan*), et que nous considérons comme étant le

paradis de l'enfance... L'expérience religieuse de Félicité est rendue possible par le truchement de la fillette, qui, bien malgré elle, stimule l'imagination de l'adulte et lui permet de se créer des illusions dans un monde qui n'en offre aucune. Nourri de la vision de l'enfant, par cette médiation spirituelle qui s'appuie sur la perception sensorielle, l'adulte peut se laisser aller à la contemplation et à l'extase, au point de vivre une expérience paroxystique et d'en ressentir le choc. Ainsi sont les enfants chez Flaubert : ils rendent possible la connaissance convulsive de quelque chose dans le monde ou en soi, parce qu'ils renvoient à un univers qui n'est plus celui de l'adulte, ils vivent dans ce que nous avons nommé le territoire ou le pays de l'enfance, terres édéniques à la fois temporelles et spatiales où s'éprouvent pleinement les sensations et où l'aurore se lève dans les âmes...

Aux paradis métaphoriques se superposent les paradis du monde, ceux qui émerveillent tant Flaubert lors de ses voyages et dont il s'inspire pour édifier le *locus amoenus et voluptatis* pour ses personnages d'enfants. Ce sont des lieux naturels qui rappellent ceux des idylles bucoliques telles que l'écrivain les trouve chez Théocrite, Horace ou Virgile : une campagne, un jardin, une vigne chargée de grappes, des prés verts et des bois, dans lesquels la nature se révèle dans tout l'éclat de sa généreuse énergie. L'enfant du paradis terrestre est celui qui, mieux que l'enfant en prière dans une procession ou dans une église, entre en communion avec le monde du « Grand Pan », dieu mythique qui enthousiasme la nature ; et l'adulte ne fait que désirer retrouver cet éden passé, ce macrocosme où se déploient les forces paniques et primordiales, et où sont exaltées les aspirations à la liberté pleine et entière. Les récits de voyage, nous l'avons vu, révèlent en tant de places un poète ébloui par la beauté du monde où les enfants qui jouent joyeusement célèbrent ainsi la vie : n'occupent-ils pas la nature pour y être heureux ? Inspiré par la lyrique grecque qu'il a tant admirée, le créateur se situe ainsi, par la littérature, dans un cosmos habité par des puissances qui sont les dieux et ses écrits dévoilent soit des esquisses, soit des portraits plus élaborés de tous les enfants qui animent ces lieux bucoliques : ce sont les petits gardiens et gardiennes dans les campagnes normandes, bretonnes, corses, pyrénéennes ou orientales, qui surveillent les troupeaux de vaches, de chèvres ou de moutons et qui unissent leur humanité aux beautés animales et végétales de la création entière.

Nul doute que l'enfant chez Flaubert puisse être aussi un contemplatif : le petit Smar se distingue par ses extases panthéistes, tout comme le narrateur de *Novembre* qui raconte son enfance rêveuse au spectacle de la mer, du ciel pur et du soleil, des marguerites et des massifs d'arbres. De même, l'enfant des *Mémoires d'un fou* admire les éléments du monde vivant et se repaît de toutes les sensations que lui offrent les paysages, comme Flaubert lui-même sait le faire toute sa vie durant. Car c'est avec la nature splendide et triomphante que s'instaure une

relation de sensualité et de volupté telle qu'elle abolit toute frontière temporelle et qu'elle permet l'incursion dans un passé mythique – mythologique ? – qui est à la fois celui de l'enfance et celui de la littérature. Comme ses prédécesseurs en poésie, Flaubert chante à son tour les enfants qui sortent de l'eau, apparitions gymnopédiques aux énergies dionysiaques et aux beautés apolliniennes, se baignant dans la mer ou dans les fleuves, et qui, avec la grâce de leur jeune âge, composent des tableaux chorégraphiques à l'esthétique travaillée. D'autres enfants courent dans la campagne, chantent, rient dans les bois, grimpent aux arbres pour dénicher les oiseaux ou cueillir des fruits, faisant ainsi l'expérience de la gravité et de la force de leur poids avant de défier cette pesanteur pour s'élever, épris d'idéal, vers les hauteurs vertigineuses. Comme les petits saltimbanques sur leurs cordes des funambules, les grimpeurs montent vers le ciel, aspirés par une soif d'absolu, pour porter un regard surplombant – le regard inspiré de Lucien de Samosate – et supérieur sur les choses. Ceux-là affirment leur désir de dominer la destinée et refusent de se maintenir dans la passivité : ils s'opposent, dans la maîtrise de leur environnement, aux enfants passifs comme le petit Charles Bovary et sa petite fille Berthe, dont le mode de déplacement se caractérise par une propension à l'horizontalité, et dont les jeux sont surtout déterminés par le goût de la chute ou de la roulade. Charles est l'enfant des creux et des fossés plutôt que des grands arbres que l'on escalade ; dans ses errances, il cueille des mûres et non pas les fruits rouges au sommet des hautes branches, il se pend à la corde d'une cloche d'église, et sa fille se roule sur le gazon...

S'il est des enfants passifs dans l'œuvre de Flaubert, il est aussi des petits guides intrépides : rencontrés lors des voyages en France ou en Orient, tous ces enfants serviables qui accompagnent le voyageur, les vieillards et les aveugles, inspirent ceux qui conduisent les personnages de la fiction romanesque : dans *Madame Bovary*, nous découvrons l'étrange créature psychopompe qui conduit Charles à la ferme des Bertaux dans la nuit, ce petit gars qui apparaît et disparaît comme par magie et qui fait entrer l'officier de santé dans le domaine où il rencontre celle qui causera sa ruine et sa mort. C'est encore un enfant, le polisson du parvis de la cathédrale de Rouen, qui va courir, rapide comme le vent, chercher un fiacre pour abriter les amours de Léon et Emma.

Nous n'allons pas, bien entendu, citer à nouveau toutes les figures qui surgissent çà et là dans l'œuvre : nous avons déjà mis en évidence le fait qu'il n'existe pas deux enfants qui se ressemblent chez Flaubert, la multitude des petits garçons et petites filles composant, chacun à sa manière et chacun dans son rôle bien déterminé, une sorte de mosaïque dont aucune des tesselles qui la composent ne saurait être desservie. Tous les enfants chez Flaubert contribuent à l'édification progressive d'une vision particulière de l'enfance et de son monde, lequel

s'imbrique dans tous les autres mondes flaubertiens. Nous avons montré que les enfants dans la nature, comme surgis d'une Antiquité lointaine, esthétisés par l'écriture, suscitent la rêverie et participent de la nostalgie de l'âge heureux qu'éprouve l'auteur lui-même aussi bien que ses personnages. Nous nous sommes arrêtée sur des pages cruciales, comme celles qui évoquent les jeux de la petite Berthe sur le gazon du jardin d'Yonville, jeux qui se rapportent, chez Madame Bovary, à la mémoire du temps passé et qui déclenchent des émotions particulières. La mémoire d'Emma la propulse dans l'enfance, et c'est avec une précision d'orfèvre que Flaubert décrit tout le processus psychologique en œuvre quand Emma entend les rires de sa fille qui se roule sur le gazon et joue sur la meule de foin. L'incursion double, dans l'enfance au présent et dans l'enfance du passé restauré, est un événement si bouleversant que les sentiments maternels jusqu'alors si pauvres, si étouffés, vont tout à coup s'exprimer violemment. Flaubert met au jour les biais cognitifs propres au fonctionnement de la psychologie humaine, et ces biais de raisonnement sont souvent tributaires de l'enfance. Car elle vit au cœur des personnages fictifs dont le comportement est si précisément exposé, comme elle vit en chacun de nous, au moins par la mémoire que nous en conservons. Flaubert conçoit ainsi l'enfant comme un moyen de reconquérir ce monde perdu par le souvenir, souvenir presque exclusivement visuel, et par le glissement dans la nostalgie.

L'enfant force à un détour : serait-ce un détour « autour » du rond de gazon, motif récurrent chez Flaubert ? Nous avons en effet montré que les jeux des enfants sur le vert gazon (le gazon des idylles) se répètent comme une phrase musicale revient sans arrêt à la mémoire : il s'agit d'une véritable idée fixe, en lien avec des souvenirs de la propre enfance de l'écrivain, et notamment la première image du passé qui s'est incrustée en lui, c'est-à-dire le rond de gazon du château de Mauny où il a séjourné dans sa toute petite enfance. Plus exactement, le lieu spatial qu'est le rond de gazon devient sous sa plume une isotopie possible du concept de bonheur. Pelouse, herbe tendre, tapis naturel sans aspérités si doux aux enfants qui s'y roulent, sont en effet le territoire de l'enfance heureuse. Les souvenirs repeuplent le « pays du jamais » qu'est le vert gazon du paradis enfantin, et si l'on devait dessiner la cartographie de l'enfance pour Flaubert, ce *locus amoenus et voluptatis* tiendrait une place privilégiée : c'est le lieu-refuge par excellence.

Mais la précision de l'écriture romanesque permet encore d'autres possibilités d'interprétation : nous avons montré, en analysant le passage de *Madame Bovary* où Berthe joue sur le gazon, que Flaubert iconophile, par le texte, semble interroger la source des manières de connaître, lors d'une expérience sensitive du monde. L'œuvre poétique de Flaubert, manifestation d'un absolu de l'art fondé à la fois sur les recherches formelles et l'observation

des fonctionnements cognitifs humains, s'impose au jugement comme une anthropologie de la cognition humaine, laquelle a irrémédiablement et perpétuellement quelque chose à voir avec l'enfance, l'enfant que l'adulte était, l'enfant qu'il voit, l'enfant qu'il met (ou pas) au monde, l'enfant avec lequel il interagit. Par exemple, à travers Emma, nous avons examiné précisément quel pouvait être le processus psychologique en action de celui qui regarde et entend l'enfant qui joue, pour que s'établisse un rapport direct entre la sensation et le sentiment maternel, lequel plonge ses racines dans l'enfance d'Emma. Autrement dit, Flaubert montre exactement ce que « ça fait au corps » de voir son enfant qui joue, Emma étant un type de personnage qui pense avant tout par le corps.

L'écrivain, par ses personnages, parvient donc à définir des expériences corporelles qui se vivent à la vue d'un enfant et qui débouchent sur des pensées, et si Emma, par exemple, pense à travers sa fille qu'elle voit, cette expérience subjective, non seulement la définit profondément, mais la transforme au point qu'elle se livre à un débordement de tendresse maternelle dont l'incongruité étonne sa bonne, Félicité. La recherche en neurosciences montre aujourd'hui comment s'articulent les différents modes de connaissance de l'être humain et si les spécialistes de la psychologie expérimentale mettent justement en évidence le concept de cognition incarnée, Flaubert révélait par ses textes ses interrogations et évoquait en son temps le rapport que nous entretenons avec les objets – telles ces porcelaines sur l'étagère qui font miroiter la lumière sous les yeux d'Emma – choses externes et passives qui influencent constamment notre appréhension du monde et nos savoirs.

Ainsi l'enfant, être vivant parmi les choses vues, influence la pensée par sa seule présence, et concourt à la modification du comportement, ce que Flaubert met en évidence en le corrélant avec la mémoire du passé, les sensations au présent et les sentiments. Flaubert examine en effet la façon dont l'enfance des enfants renvoie à sa propre enfance : c'est un *puer aeternus* qui chante en chaque personnage adulte ainsi qu'en l'écrivain, même si celui-ci a fait vœu d'impersonnalité. Le lecteur n'est pas épargné non plus, car l'enfance dans la littérature le ramène à l'enfant qu'il était. Aussi les incursions dans l'enfance passée se succèdent-elles : Emma se retrouve dans la ferme de son père, Rosanette chez les canuts de Lyon au spectacle de la petite mendicante à Fontainebleau, Bouvard revit le jour de sa communion grâce aux communiantes de Chavignolles, Louise et Frédéric se remémorent le passé heureux au jardin du père Roque à Nogent... tout comme Flaubert, dans sa correspondance, peut évoquer à la fois son enfance et les autres enfances.

Nous en avons conclu que le pays édénique de l'enfance et l'imaginaire flaubertien, intimement liés, débouchent sur cette création littéraire qu'est la figure de l'enfant éternel que

la littérature fait invariablement renaître : abstraction véhiculée par le texte, le *puer aeternus* en chaque adulte devient un médiateur pour la conquête d'un passé enfoui qu'il faut restaurer par l'écriture. Ainsi, dans les scènes de l'œuvre romanesque, si les personnages d'enfants peuvent passer inaperçus, l'attention du lecteur étant en général dirigée vers le personnage principal, nous avons dû nous souvenir que le moindre détail a une importance cruciale, et que l'enfant occupe un espace qui oblige à le voir, à penser « avec » parce que chez Flaubert, cerveau, corps et culture se rencontrent à travers les visions d'enfants qui demeurent inévitablement vivantes dans l'acte mental humain et dans l'aventure de chaque être au monde, qu'il soit géniteur ou non.

Il en ressort que la plupart du temps, dans les interactions physiologiques que nous avons avec notre environnement, voir un enfant est un événement qui se remarque, surtout quand il procure des sensations et des sentiments agréables. Cela n'a pas échappé à Flaubert, à tous les âges de sa vie : Louis XI dans une œuvre de jeunesse et Hamilcar dans l'œuvre de la maturité ne désirent-ils pas voir leur fils pour se « faire du bien » ? Du reste, c'est ce que dit Flaubert à George Sand, grand-mère des petites filles Aurore et Gabrielle : la seule vision des enfants est réconfortante. La raison en est qu'une descendance implique des considérations éthiques vouées à la génération et tributaires de l'espérance : l'enfant est une postérité à l'être. C'est cette postérité pleine d'espoir que recherche Rosanette dans son désir effréné d'enfant : elle termine son histoire dans le roman en arborant un corps énorme, et, fortement grossie comme enceinte définitivement, elle s'érige en mère adoptive, sans subordonner son destin à celui d'un homme qui serait géniteur de l'enfant. Indépendante au regard de l'enfantement, elle vit pour une maternité idéale et sans fin. C'est cette postérité dans l'espérance d'un avenir radieux parce que réparateur de frustrations que recherche Emma quand elle désire un garçon, Charles Bovary quand il rêve la vie future de Berthe, Frédéric quand il s'imagine une petite fille ressemblant à Marie Arnoux, Félicité ivre d'amour avec Paul et Virginie puis avec Victor, Bouvard et Pécuchet construisant, pour l'avenir, le nouvel Adam et la nouvelle Ève à travers Victor et Victorine...

Nous avons considéré l'œuvre de Flaubert comme une véritable anthropologie poétique, une littérature mêlant le sublime de l'art et la perspicacité scientifique, l'écrivain se livrant à une étude de la vie psychique de l'homme. La fonction des enfants que nous rencontrons page après page contribue nettement à lever le voile sur cette vie psychique, parce que leur présence insistante nous initie sans relâche à la pensée d'une sorte d'enfance archétypale qui s'immisce dans chaque personnage et qui renvoie à l'enfance de chacun. Ainsi, même si Flaubert empêche, dans la lecture que nous faisons de son œuvre, l'installation d'un quelconque système impératif,

il y a lieu de considérer ses textes comme l'écriture d'une démarche de compréhension de l'homme et nous pouvons lire les apparitions d'enfants de manière aphoristique, car l'enregistrement de menus détails de la vie ordinaire, en apparence insignifiants, sont ceux-là mêmes qui permettent une meilleure intelligence du labyrinthe de l'intériorité. Le désir d'enfant est subordonné à des sentiments d'origine lointaine : nous avons vu que si Frédéric s'imagine père d'une petite fille, c'est à la condition que la fillette soit une Marie Arnoux en miniature, mais Marie Arnoux est une vierge qui ne descend pas de son piédestal. C'est parce qu'elle est maternelle au plus haut point qu'elle séduit Frédéric, et nous avons expliqué que la première leçon que reçoit Frédéric dans le roman, la première « éducation sentimentale », c'est celle que fonde l'utilisation par Marie du « *baby talk* » avec la petite Marthe, langage hypocoristique éminemment maternant qui remplit d'aise le jeune homme en lui caressant la pensée.

C'est ainsi que la boucle est bouclée : l'enfant doit reproduire quelque chose et assurer le cycle – éternel ? – de la vie. Aussi l'enfance a-t-elle à voir avec le paradis sur terre, lieu de l'enfance embellie, liée à une réalité autre, que l'écrivain recrée en lui donnant la force d'un mythe : il crée l'enfant romanesque par lequel les adultes pensent, chaque enfant apparaissant comme un type de héros fictif relié à l'enfant en soi. Les images de cette enfance mouvante peuvent se résumer, par exemple, dans le personnage de Marthe Arnoux, à la fois décrite comme féline et serpentine, capricieuse et joyeusement effrayée par des anguilles sur l'herbe, ou comme est changeante la petite Louise Roque, dans son mode intuitif de connaissance du monde naturel en son jardin de Nogent, tour à tour occupée à la balançoire, ou à courir en vue d'attraper des insectes, ou à imiter son petit chien Moricaud. Louise, image mobile par excellence, représente le déploiement de la liberté de l'enfant en soi et pour soi. C'est, comme de nombreuses fillettes le sont chez Flaubert, la grâce enfantine, l'insouciance et l'émerveillement prolongé de tout, et le charme de la bonne humeur permanente. N'oublions pas que la fonction essentielle de l'enfance est de devenir, changer, croître, c'est le temps où le corps se développe : inconsistante de nature, l'enfance est la période destinée à la transformation, elle est soumise au devenir, même si par la nostalgie et la littérature elle n'a paradoxalement jamais de fin.

Et puis dans son rapport aux choses, l'enfant flaubertien est souvent « naturel » et entre en contact direct avec la physique du monde, avec le macrocosme comme avec le microcosme de la plus fine des herbes. Flaubert met en scène des corps d'enfants engagés dans la nature : sur le rond de gazon par exemple, il faut que triomphe la forme esthétisée de la petite fille, comme s'il s'agissait de faire vivre l'enfant en dehors de toute règle ou loi, dans les jaillissements spontanés de la vie libre, de sorte que cette absence de contrainte donne

l'impression que la vie au pays de l'enfance est toujours facile. Aussi avons-nous évoqué les enfants en tant qu'images matérielles mobiles de la liberté et de l'innocence, devenues allégories psychologiques de l'amour même de l'enfance et des rêves d'évasion tels qu'ils existent chez l'adulte.

Nos relevés des occurrences d'enfants propres à suggérer un retour aux visions antiques, par la monstration de l'état premier de l'individu en lien avec la nature et notamment avec l'eau, comme si le principe de la ligne principale était l'ondoiement, la courbe, symbolique d'un état libre et sauvage, sont significatifs d'une sorte de reconquête de l'idée d'un tout jeune corps.

Comme perdu dans un temps spiralaire qui n'est ni le passé ni le présent ni l'avenir, l'enfant flaubertien ressent les forces naturelles alentour, le sentiment écologique de Flaubert s'enracinant dans la conscience sensorielle d'un monde en perpétuel mouvement. Comme les enfants s'imprègnent de ce qui existe, ils incarnent donc l'idée même du mouvement. En témoigne, par exemple, la petite mendicante qui surgit avec ses sœurs sur la route de Montbazou, et qui matérialise une frontière entre le Nord et le Sud, créant par sa course l'idée de passage et qui, parce qu'elle court, devient l'expression de l'instable et du liant. Et les autres mendiants aux pieds nus dans la poussière manifestent l'alliance de la misère et de la beauté, forgeant ce que nous avons appelé le *kalokakon* flaubertien, procédé qui permet d'écrire l'émerveillement de la beauté dans ce qui peut être dysharmonique. Comme Yuk nous engageait à rire du sérieux par le *spoudogeloion*, le *kalokakon*, alchimie poétique consistant à voir la beauté sous une enveloppe disgracieuse, nous entraîne à modifier sans cesse notre regard sur l'enfance et, au risque de nous leurrer par un biais de cognition, nous fait voir par exemple, la pauvre petite bretonne de Daoulas, chargée du panier de fraises qui constitue le diner des voyageurs, comme la merveilleuse image d'une enfance impériale et éternelle.

Nous aboutissons à l'idée selon laquelle les enfants de Flaubert « réparent » un monde sans cause, sans raison et sans joie. Tous les petits êtres qui gravitent autour de l'auteur sont la raison du monde, sans qu'il y ait aucun point d'observation du temps. L'enfant dans le monde, ce *puer aeternus*, figure quasi mystique abolissant le temps, renvoie donc à tout un imaginaire relatif à la fusion de l'homme avec l'éternité. Figures évanescences, souvenirs du Pan primitif ou du guide spirituel – comme l'enfant qui conduit Bovary aux Bertaux dans la nuit et qui se coule (le propre des souples) dans la nature – figures de prestesse et de fluidité, personnages aux instincts animaux qui ressentent des forces alentours et qui s'imprègnent de ce qui existe, par eux Flaubert prouve une sorte de sentiment écologique qui serait aussi l'expression du désir de s'échapper.

Mais échapper à quoi si ce n'est à la mort ? Car il est chez Flaubert des enfants subissant des initiations qui les inscrivent inévitablement dans le temps, et le culte de l'enfance pourrait bien n'être qu'une illusion : les enfants souffrent et meurent, l'ironie corrosive de Flaubert nous faisant savoir que les portes du paradis sont aussi les portes de l'enfer.

Comme Poussin le représentait dans *Les Bergers d'Arcadie*, la mort règne aussi aux pays idylliques et l'on ne peut que mémoriser, puisqu'il est gravé sur la pierre d'un tombeau autour duquel s'affairent les héros bucoliques, l'adage *Et in Arcadia ego* (Je [la mort] suis aussi en Arcadie) ! Dans les utopiques territoires de l'enfance, ces pays du « jamais », l'enfant éternel ne saurait avoir d'existence en dehors de la mémoire et de l'imagination, car dans le réel contingent, il vieillit, il tombe malade, ou il meurt. Louise en est un exemple fort, car, portant le deuil de sa mère, elle porte au même moment le deuil de son enfance : grandie dans sa longue robe noire, elle devient la figure allégorique de tous les paradis qu'on a perdus et que l'on tente désespérément de retrouver tout au long de l'existence qu'il reste à vivre. L'âge l'arrache aux lieux de son bonheur. Par ailleurs, l'enfer de l'enfance, c'est aussi l'intolérable déterminisme social qui, dans sa violence aveugle, met les enfants au travail dans les usines, les ateliers et les filatures, et les écrase sous le poids d'un labeur excessif et brutal. D'autres sont en prison et meurent dans la boîte à horloge, quand ils ne sont pas maltraités par des parents bourreaux : Berthe est repoussée par sa mère et se blesse, Deslauriers et Félicité sont battus à propos de rien. La maladie est toujours là, prête à s'abattre sur les corps innocents : Eugène manque de mourir du croup, maladie qui le torture de longues heures durant, et Virginie, qui tressait des joncs dans la campagne, entrelaçait les fils de son propre piège et de sa fatale destinée, elle meurt entre les murs froids du couvent où elle ne voulait pas aller...

La frontière entre le paradis et l'enfer est bien mince, comme est réduite la distance entre les fœtus bourbeux qui pourrissent dans les bocaux d'Homais, dérisoires et dégoutantes images du *memento mori*, et le petit Éros qui trône sur le gazon du notaire libidineux. Images d'amour facétieux, beaux enfants en pleine santé, corps maladifs ou maltraités, cadavres : enfance et mort sont intrinsèquement liées chez Flaubert. Naître, c'est commencer à mourir, c'est s'éloigner inéluctablement de l'enfance, et l'enfant, promis à la vieillesse, n'est qu'une aube qui va vers un crépuscule. Flaubert nous invite à penser que le vieux duc de Laverdière retombé en enfance, plus que l'image d'un cycle, pourrait tout aussi bien symboliser la fuite du temps, à l'instar de l'enfant qui joue à la *petteia* qu'Héraclite imagine pour représenter l'inexorable écoulement.

Devons-nous en conclure que, dans son essence même, toute enfance échoue puisqu'aucun enfant ne peut demeurer en son éden ? La nouvelle intitulée *La Dernière*

Heure semble nous donner raison, puisque la nature idyllique, indifférente aux malheurs des enfants, est une bien mauvaise mère. Tout rond de gazon paradisiaque est hanté par l'ombre de la mort, comme le rapporte d'ailleurs Flaubert dans son souvenir du château de Mauny : un maître d'hôtel en habit noir est aussi là qui passe sur la pelouse, glissant mystérieusement dans le tableau. Dans *La Dernière Heure*, la mort de la petite Lélia fait vivre au narrateur, son jeune frère, l'expérience d'un deuil traumatisant qui le conduit prématurément au suicide, après le choc causé par l'impuissance et l'inanité de la prière, et par l'impossible résurrection de la chair. Niant l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme, le narrateur, philosophe malgré lui, clame sa préférence pour un corps bien vivant, celui de la petite Lélia qui jouait avec lui sur le gazon. L'énigme de la mort n'en est pas une : elle est la seule vérité.

L'enfant innocent et pur est donc livré à la brutalité d'un monde infernal, monstrueux et sanguinaire : plus d'empathie à Carthage, quand, dans un orage de violence, il est supplicié, et, pauvre victime, il devient le martyr de l'absurde. Pour comble d'horreur, comme dans l'enfer, les victimes peuvent devenir bourreaux car l'ange innocent peut très bien se métamorphoser en démon : il déchaîne en lui des forces destructrices, telles que Flaubert nous les montre en l'enfant Julien, parfait petit ange d'abord, mais qui, tirillé entre le bien et le mal, l'esprit et la chair, commet son premier meurtre sacrilège dans une église. La petite souris venue là par hasard fait les frais d'une méchanceté sans économie et initie malgré elle une série de meurtres marquant les degrés d'une escalade dans la plus épouvantable violence. Le mal règne au paradis, puisque l'innocence peut cacher la monstruosité et le goût du sang. Chez Flaubert, le soleil enfantin laisse place aux orages cataclysmiques.

D'ailleurs, qu'est donc ce monde offert aux enfants par Bouvard et Pécuchet ? Est-il un paradis ou un enfer ? Une nature ou un artifice ? Si les deux bonshommes veulent transmettre des savoirs à Victor et Victorine, s'ils tentent de développer leur intelligence par l'expérience dynamique d'un monde impossible à simplifier, s'ils veulent faire émerger la pensée scientifique chez les enfants, s'ils espèrent leur permettre d'accéder à la moralité la plus humaine, ils les mènent sans en avoir conscience sur le chemin d'une étrange liberté : Victor et Victorine font fi des conventions, contestent les règles, s'en affranchissent, ne respectent aucun dogme. Dans leur rapport très particulier à la loi, ces deux enfants permettent que l'accent soit mis sur la diversité et la relativité des normes sociales. Se fixant comme but la satisfaction de leur propre appétit, considérant le plaisir de leur corps comme une valeur essentielle, le frère et la sœur causent l'effondrement de l'idée d'éducation – l'éducation est-elle insensée ? Flaubert la subsumerait-il sous le concept de bêtise ? – par leur résistance au pouvoir et à l'autorité. Leur « zéro de conduite » triomphe quand Victorine s'accouple à un monstre, l'immonde Romiche,

exposant aux yeux de Bouvard le tableau allégorique de l'alliance de la beauté à la laideur, et quand Victor ébouillante son chat, avec une anormale absence d'empathie.

S'agit-il pour autant, de la part de l'écrivain, de porter un regard dévalorisant sur l'enfance ou de montrer que la luxure et la cruauté sont le fait de personnages qui ont perdu leur statut d'enfant en entrant dans l'adolescence ? Après tout, Victor ne fait qu'obéir à la première injonction de Bouvard qui l'invitait à « jouir » de son « reste » : le reste de la liberté de l'enfance. Ce serait peut-être la seule leçon à tirer de cette éducation manquée : Victor et Victorine refusent le trucage d'un monde artificiel que régissent des lois dont la logique leur échappe. Aussi expérimentent-ils l'absence de lois, mais cela implique de se mettre à la marge en entretenant des rapports libres avec la société, au risque de finir au bagne.

Il n'empêche que Victor et Victorine font le désespoir de leurs pères adoptifs : l'enfant serait-il donc la source du malheur humain ? Doit-on tenir compte des recommandations malthusiennes ? Ou, à l'instar de Médée qui reconquiert un pouvoir dédié normalement au masculin par la marque d'une cruauté souveraine, faudra-t-il tuer les enfants ? Flaubert, en décidant de ne jamais se reproduire, s'est fait le défenseur de thèses antinatalistes qui, de nos jours, gagnent du terrain dans les esprits. Il dit l'avoir regretté, lui qui se disait fait pour toutes les tendresses du monde.

Il n'en reste pas moins que les enfants ont été pour lui une source féconde d'inspiration : théoricien de la forme en même temps que penseur de la vie et de l'existence, Flaubert a construit une singulière poétique de l'enfance, et nous avons tenté d'en apporter la preuve. En mettant au jour le fil ténu qui lie tous les enfants et leur incroyable force de suggestion dans l'ensemble des écrits de l'auteur, nous espérons avoir contribué à éclairer un domaine trop longtemps resté dans l'ombre. Si nous avons levé un coin du voile, nous savons que l'exploration n'est pas terminée et qu'elle peut impliquer bien d'autres questionnements. Par l'enfant mythique à jamais inachevé, Flaubert fait l'éloge de l'inachèvement : par quelle autre idée conclusive pourrions-nous mettre le point final à notre travail ?

INDEX

Index 1 : Termes utilisés par Flaubert en relation avec l'enfance et les enfants dans les exemples cités.

accoucha, 70, 71, 77
accouchait, 75, 280

accouche, 38
accouchée, 44, 72, 74, 75, 77, 83

accouchement, 72, 80, 116
 accouchements, 83
 accoucher, 80
 accouchera, 37
 accoucherais, 38
 accoucheuses, 79
 adolescence, 51
 Adolphe, 407
 adultérin, 112
 allaitaient, 93
 allaitait, 85, 89, 456
 allaite, 91
 allaitement, 117, 404
 allaitent, 90
 ange, 131, 520, 529
 anges, 156, 348
 Athalie, 398, 401, 404, 405
 Aurore, 240
 avorté, 35
 avorton, 20, 115
 babil, 103
 babillardes, 360
 bambin, 143, 454
 bambino, 115, 120
 Bambino, 115, 116, 117
 bambins, 162, 411
 baptiser, 167
 barcelonnette, 80
 bas-âge, 481
 bavant, 349
 bébé, 544
 berçaient, 45
 berçait, 129, 521
 berce, 101
 bercé, 87, 121
 berceau, 61, 96, 102, 129, 339, 350, 355, 356, 359, 543
 Berthe, 130, 131, 166, 225, 236, 265, 297, 465, 466, 468, 470, 472, 473, 475, 476
 cadet, 437
 camarades, 245
 chérubins, 123
 Clara, 407
 cœur, 39
 compagnon, 333
 conçu, 40
 cordon ombilical, 39, 124
 couches, 131, 359
 couler, 547
 crapaud, 410
 créature, 543
 d'enfant-authentique, 256
 délivrance, 80
 demoiselle, 314
 demoiselles, 348
 donner le jour, 578
 école, 350, 374, 454
 écoles, 156
 écolier, 349
 éducation, 299, 367, 368, 374, 392, 393, 401
 Éducation, 377, 378
 élève, 107, 382, 384, 436, 570
 élèvent, 126
 élever, 388
 élèverais, 573
 élèves, 290, 368, 373, 378, 380, 385, 386, 429, 439, 463
 embryon, 35
 Émilie, 368
 emmaillotant, 521
 enceinte, 58, 59, 65, 350, 422
 enceintes, 555
 enfance, 107, 112, 181, 207, 208, 214, 216, 229, 273, 281, 299, 327, 328, 335, 339, 360, 402, 430, 431, 483, 484, 505, 575, 578
 enfant, 17, 19, 20, 35, 37, 42, 45, 56, 58, 63, 64, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 127, 129, 131, 133, 139, 141, 145, 151, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 177, 180, 181, 191, 193, 194, 195, 202, 210, 213, 225, 229, 237, 238, 239, 247, 248, 251, 252, 256, 257, 261, 263, 264, 265, 273, 275, 277, 280, 283, 284, 285, 288, 289, 291, 295, 297, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 321, 324, 330, 331, 333, 337, 339, 340, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 364, 365, 366, 367, 371, 384, 395, 396, 404, 405, 407, 409, 411, 413, 421, 427, 428, 430, 431, 435, 447, 449, 451, 454, 455, 456, 468, 470, 471, 473, 474, 476, 481, 485, 490, 497, 505, 506, 509, 510, 516, 518, 520, 521, 522, 524, 525, 527, 531, 536, 543, 546, 547, 551, 554, 557, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 579
 Enfant, 181, 282, 283, 306, 491
 enfant de chœur, 437
 enfant Jésus, 170
 Enfant Jésus, 119
 Enfant-Dieu, 122, 123
 enfantement, 35
 enfantements, 75, 569
 enfantillages, 248
 enfantin, 322
 enfantine, 244, 444
 enfantines, 229, 549
 enfantins, 505

enfants, 17, 20, 31, 34, 38, 39, 43, 49, 56, 58, 78, 79, 83, 89, 90, 93, 102, 112, 119, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 139, 141, 148, 149, 156, 162, 163, 164, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 193, 194, 197, 199, 200, 202, 209, 220, 238, 239, 240, 252, 271, 273, 274, 276, 278, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 301, 308, 311, 312, 317, 324, 325, 331, 332, 334, 335, 336, 343, 347, 348, 354, 357, 358, 366, 367, 368, 372, 373, 374, 381, 389, 395, 398, 401, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 415, 416, 419, 420, 422, 427, 429, 438, 439, 450, 452, 453, 457, 458, 462, 465, 476, 481, 482, 483, 504, 505, 514, 516, 520, 521, 524, 529, 530, 547, 548, 549, 550, 552, 554, 555, 556, 557, 559, 564, 565, 566, 567, 569, 570, 571, 576, 577
 Enfants, 201
 enfants de cœur, 162, 175
 engendré, 61
 engrossement, 56
 Ernesto, 452
 espèce de matière, 547
 Eugène, 144, 364, 515
 famille, 275, 278, 280, 348, 392
 familles, 334, 357, 464
 fausse couche, 37
 fécondes, 89
 femelle, 481
 femme, 51, 63
 femmes, 43
 fille, 20, 23, 67, 74, 77, 85, 86, 94, 101, 103, 104, 106, 110, 111, 128, 131, 133, 138, 139, 141, 166, 169, 201, 214, 216, 225, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 271, 274, 278, 310, 324, 326, 327, 332, 365, 367, 371, 374, 375, 391, 407, 410, 422, 439, 454, 456, 466, 471, 472, 481, 483, 485, 487, 505, 509, 524, 536, 538, 552, 561, 579
 filles, 78, 156, 162, 163, 170, 174, 201, 246, 251, 252, 253, 279, 322, 325, 334, 388, 429, 453, 480, 483
 fillettes, 250, 330
 filleule, 164
 fils, 20, 43, 44, 45, 58, 63, 78, 91, 96, 99, 128, 141, 169, 238, 277, 279, 280, 359, 360, 364, 366, 400, 410, 417, 437, 439, 441, 447, 461, 483, 517, 531, 558, 560, 569, 577, 578
 Fils, 419
 fœtus, 83, 342, 346
 Franklin, 398, 405
 frère, 298, 299, 407
 Gaeofa, 452
 galopin, 417
 gamin, 151, 200, 269, 313, 315, 316, 317, 329, 330, 372, 374, 379, 385, 386, 430, 442
 gamins, 156, 162, 291, 307, 416, 418, 419, 422, 425, 431, 441, 456
 garçon, 68, 72, 80, 82, 141, 148, 151, 161, 202, 246, 274, 302, 304, 307, 308, 311, 312, 313, 318, 335, 366, 375, 415, 476, 482, 557, 561
 garçons, 170, 174, 201, 246, 286, 348, 368, 412, 452, 462
 garnements, 419
 germer, 35
 gorge, 85, 86, 444
 gorgette, 87
 grandis, 51
 grand-mère, 278, 385
 grand-papa, 356
 grand-père, 239
 grosse, 547
grosses, 58
 grossesse, 61, 69
 Hannibal, 277, 560, 563
 Henriette, 139, 411
 Immaculée Conception, 122
 inceste, 149
 infante, 531
 infanticide, 547
 instituteur, 156, 456
 institutrice, 107, 108
 Irma, 398, 405
 Jésus, 160, 194, 569
 jeune, 165, 335, 449, 450, 504, 557
jeunes, 347, 381, 514
 jeunes ans, 87
 jeunesse, 173, 279, 328, 391, 458
 jouets, 566
 Julien, 370, 435, 436
 Julietta, 505
 Justin, 397
 l'autre, 372
 l'enfant de cœur, 173
 l'Immaculée Conception, 121
lait, 91, 92, 447
 langes, 45
 Lélia, 494, 497, 500, 501, 502
 Liline, 109
 Lilinne, 103, 104, 105, 106, 112
 lionçonneaux, 578
 Louise, 72, 257
 mademoiselle, 141
 Mademoiselle, 133, 240, 509, 536
 madone, 120
 maître d'école, 456, 457, 464
 mâle, 63, 561
 mâles, 78
 malheureux, 482, 575

maman, 61, 72, 356, 405, 449, 472, 473, 474, 475, 476
 mamelle, 56, 90, 91, 447, 554
 mamelles, 49, 90, 93
 marmot, 63, 67, 96, 114, 129, 356, 360, 457, 579
 marmots, 259, 344, 397, 413, 452, 572
 Marthe, 136, 139, 141, 143, 253, 254
 maternel, 404
 maternelle, 141
 maternelles, 360
 maternités, 89
 matrone, 79
 Mélie, 488
 mère, 35, 40, 43, 51, 58, 59, 61, 70, 71, 80, 83, 86, 87, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 115, 118, 121, 123, 125, 127, 131, 133, 138, 139, 166, 170, 209, 219, 225, 238, 252, 265, 273, 275, 277, 297, 300, 305, 308, 327, 330, 343, 346, 354, 356, 359, 360, 365, 366, 372, 392, 397, 405, 437, 441, 445, 449, 452, 470, 471, 473, 481, 484, 485, 488, 494, 520, 524, 525, 531, 536, 538, 546, 549
 Mère, 445
 mère de famille, 128
 mères, 62, 89, 110, 124, 127, 174, 334, 357, 404, 455, 549, 566
 mettent bas, 73
 mettre au monde, 165
 mineure, 101
 mioche, 421, 456
 mioches, 270, 373, 380
 mit au monde, 71
 mollusque, 35
 même, 330, 334, 412, 413, 482
 mêmes, 481
 mousse, 93
 moutard, 72, 89, 411, 481, 560
 moutards, 276, 410, 411, 412, 553
 Moutards, 428
 naissance, 51, 59, 70, 71, 78, 99, 573
 naissances, 568
 naissent, 126
 naît, 572
 naître, 38, 58, 99, 350
 Napoléon, 398, 400, 405
 Nativités, 115
 né, 51, 280, 350, 572
 nés, 339
 neveu, 413, 537
 nièce, 102, 108, 109, 249, 413, 524, 570
 nounou, 92
 nourrice, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 119, 131, 158, 166, 229, 343, 349, 356, 360, 474, 525, 527
 nourrices, 36, 45, 79, 88, 481
 nourrissait, 89
 nourrissant, 86
 nourrisson, 93
 nouveau-né, 35, 115, 457
 orphelin, 328
 orphelins, 131, 373, 393
 papa, 356, 409, 411, 451, 481
 Papa, 67
 parent, 237
 parents, 432
 parrain, 166
 paternel, 390, 579
 paternels, 188
 paternité, 578
 Paul, 152, 154, 293
 pédagogue, 458
 père, 51, 67, 272, 275, 277, 278, 280, 302, 308, 343, 366, 370, 372, 376, 385, 391, 397, 402, 405, 410, 438, 450, 463, 484, 488, 549, 550, 560, 562, 563, 575, 577
 pères, 124, 357, 566
 personne, 259
 petit, 116, 210, 290, 360, 445, 490, 515
 petit corps, 527
 petit gars, 314
 petit Jésus, 45
 petit mort, 531
 petite, 93, 96, 97, 103, 104, 105, 106, 119, 170, 222, 252, 257, 325, 365, 373, 454, 455, 466, 470, 473, 474, 475, 476, 510, 524
 petite nièce, 106, 107, 109, 579
 petite-fille, 108, 240, 251, 413
 petites, 279, 481
 petit-fils, 277
 petits, 120, 154, 275, 347, 372, 388, 482
 petits enfants, 191
 pichoûn, 141
 poitrine, 86, 88, 91, 93, 123
 polisson, 295
 polissons, 416
 pondu, 56
 porter, 59
 poupon, 79, 98, 166
 première communion, 112, 160, 168, 170, 173, 246, 262, 511
 premières communions, 173
 premier-né, 277
 premiers jours de la vie, 86
 produit, 166
 pucelage, 36
reproduire, 50
 Rosanette, 79, 80, 98, 484
 sage-femme, 72, 79, 80
 sages-femmes, 83

sein, 85, 86, 88, 89, 90, 116, 117, 180, 275, 346,
547
seins, 86, 87, 89, 110, 120, 488
sœur, 299, 372, 388, 390, 391, 494, 497, 500,
502
stériles, 43
taries, 93
tétait, 96
tête, 554
téter, 88, 117
Tétin, 86
téton, 89, 481
tétons, 89
tette, 74
tout petit, 349
trousseau, 68

vagissements, 35
vagissent, 90
veines bleuâtres, 90
veines bleues, 89
venir au monde, 573
ventre, 38, 56, 59, 72, 115, 124, 350
venu au monde, 51
vermine, 376
Victor, 269, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 381,
383, 387, 388, 389, 390, 391, 439, 440, 441,
442
Victorine, 267, 271, 372, 375, 376, 379, 381,
383, 386, 387, 388, 389, 391, 439, 443, 444
vierge, 36, 117
Virginie, 152, 154, 170, 293, 299, 538, 539
Zéphyrin, 437, 438

Index 2 : Titres et dates d'achèvement des œuvres suivis de l'index des œuvres citées

Louis XIII (1831)

Trois pages d'un cahier d'écolier dont La belle Explication de la « fameuse » constipation,
(1832)

Narrations et Discours (1835) :

La Grande Dame et le Joueur de vielle (1835-1836)

La Fiancée et la Tombe (1835-1836) :

Deux mains sur une couronne (Janvier 1836)

Un parfum à sentir ou les Baladins (Avril 1836)

La Femme du monde (Juin 1836)

La Peste à Florence (Septembre 1836)

Bibliomanie (Novembre 1836)

Rage et impuissance (Décembre 1836)

La Dernière Heure (Janvier 1837)

La Main de fer (Février 1837)

Rêve d'enfer (Mars 1837)

Une leçon d'histoire naturelle, genre Commis (Mars 1837)

Quidquid Volueris (Octobre 1837)

Passion et Vertu (Décembre 1837)

Loys XI (Mars 1838)
Agonies, pensées sceptiques (Avril 1838)
La Danse des morts (Mai 1838)
Ivre et mort (Juin 1838)
Les Mémoires d'un fou (Décembre 1838)
Smar (Avril 1839)
Les Funérailles du Docteur Mathurin (Août 1839)
Pyrénées-Corse (Novembre 1840)
Novembre (Octobre 1842)
L'Éducation sentimentale de 1845 (Janvier 1845)
Notes du voyage en Italie (Juin 1845)
Par les champs et par les grèves (Mai - Juillet 1847)
La Tentation de saint Antoine (septembre 1849)
Voyage en Orient (Octobre 1849- Juin 1851)
Madame Bovary (Printemps 1856)
La Tentation de saint Antoine (Corrections, Mai 1856)
Salammbô (Avril 1862)
L'Éducation sentimentale (Mai 1869)
La Tentation de saint Antoine (Juillet 1872)
La Légende de saint Julien l'Hospitalier (Février 1876)
Un cœur simple (Août 1876)
Hérodias (Février 1877)
Bouvard et Pécuchet (inachevé, 1880)

Correspondance :

Corr.I (1830-1851)
Corr.II (1851-1858)
Corr.III (1859-1868)
Corr.IV (1869-1875)
Corr.V (1876-1880)

Bouvard et Pécuchet, 26, 28, 29, 46, 48, 49, 50,
 54, 68, 69, 83, 84, 107, 122, 123, 129, 143,

150, 172, 173, 174, 231, 254, 255, 259, 266,
 267, 269, 270, 271, 279, 293, 294, 295, 316,
 317, 345, 358, 360, 369, 370, 371, 372, 373,
 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382,

383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 418, 420, 421, 422, 423, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 453, 454, 455, 461, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 552, 576, 579, 593, 602, 612, 613, 618, 620, 621, 625

Corr.I, 21, 22, 23, 24, 32, 36, 37, 42, 56, 72, 74, 77, 83, 89, 90, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 117, 118, 120, 129, 139, 140, 150, 164, 182, 187, 188, 193, 199, 201, 203, 217, 219, 220, 221, 225, 228, 232, 236, 239, 240, 241, 244, 248, 255, 273, 275, 280, 288, 289, 299, 327, 329, 330, 331, 332, 338, 339, 345, 349, 406, 408, 409, 452, 458, 459, 460, 468, 478, 479, 494, 498, 500, 501, 544, 549, 565, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577

Corr.II, 12, 20, 22, 31, 36, 38, 41, 56, 76, 98, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 121, 123, 124, 130, 182, 210, 212, 213, 216, 231, 276, 297, 300, 319, 326, 333, 338, 339, 367, 374, 384, 397, 400, 410, 411, 412, 452, 461, 504, 512, 519, 569, 574, 575, 576

Corr.III, 39, 42, 87, 125, 180, 239, 277, 397, 406, 411, 429, 479, 480, 481, 513, 522, 550, 552, 557, 561

Corr.IV, 165, 166, 239, 278, 279, 411, 480, 553

Corr.V, 271, 279, 317, 373, 375, 376, 455, 481, 567

Deux mains sur une couronne, 394

Hérodiad, 307, 373, 502, 564

L'Éducation sentimentale, 14, 27, 35, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 94, 98, 99, 107, 113, 117, 120, 124, 126, 127, 128, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 192, 198, 199, 204, 205, 207, 211, 213, 214, 221, 222, 229, 245, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 267, 282, 283, 290, 291, 295, 302, 315, 316, 324, 325, 346, 347, 353, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 367, 393, 405, 406, 419, 420, 426, 429, 430, 435, 458, 459, 476, 481, 487, 504, 507, 508, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 523, 524, 528, 529, 566, 567, 569, 576, 602, 611, 613, 614, 621, 626

L'Éducation sentimentale de 1845, 35, 120, 124, 126, 127, 128, 136, 192, 198, 199, 205, 207, 213, 214, 229, 247, 282, 283, 295, 324, 356, 357, 367, 393, 405, 406, 426, 458, 569, 598

La Danse des morts, 122, 159, 344, 345, 425

La Dernière Heure, 245, 393, 394, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 521, 537, 538, 592, 598

La Femme du monde, 352, 353

La Grande Dame et le Joueur de vielle, 19

La Légende de saint Julien l'Hospitalier, 43, 44, 45, 64, 155, 230, 277, 367, 368, 369, 430

La Main de fer, 157, 158

La Tentation de saint Antoine, 21, 48, 49, 52, 58, 59, 64, 69, 70, 71, 72, 90, 91, 122, 132, 184, 192, 193, 214, 230, 274, 275, 287, 308, 333, 344, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 428, 443, 444, 445, 450, 525, 551, 552, 566, 602

Les Funérailles du Docteur Mathurin, 197

Les Mémoires d'un fou, 50, 51, 85, 86, 87, 200, 217, 228, 229, 238, 243, 244, 245, 261, 280, 281, 282, 456, 457

Louis XIII, 16, 17, 320

Loys XI, 34, 35, 206, 237, 394, 488, 548

Madame Bovary, 12, 20, 38, 41, 47, 52, 53, 54, 59, 61, 63, 64, 77, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 107, 108, 130, 131, 132, 133, 138, 146, 151, 165, 166, 167, 175, 191, 198, 205, 207, 209, 211, 216, 223, 224, 227, 231, 232, 233, 235, 242, 262, 263, 264, 266, 269, 272, 296, 297, 301, 302, 312, 313, 314, 315, 319, 328, 336, 340, 341, 350, 351, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 377, 379, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 454, 455, 459, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 479, 495, 504, 505, 522, 525, 526, 533, 535, 545, 558, 576, 602, 612, 619, 620, 625

Novembre, 39, 41, 42, 73, 85, 86, 118, 119, 120, 168, 198, 218, 227, 245, 246, 247, 282, 301, 303, 335, 343, 388, 456, 503, 569, 573, 614

Par les champs et par les grèves, 88, 120, 121, 128, 160, 161, 162, 163, 177, 178, 179, 180, 184, 222, 233, 249, 283, 284, 285, 304, 305, 309, 323, 328, 346, 366, 407, 539, 551

Passion et Vertu, 205, 226

Pyrénées-Corse, 58, 238, 309, 321, 323, 325, 352, 365, 451, 452

Quidquid Volueris, 442, 540

Rage et impuissance, 125, 126, 342, 343, 462

Rêve d'enfer, 122, 502, 503

Smar, 21, 22, 23, 24, 25, 52, 53, 55, 56, 87, 122, 126, 175, 176, 194, 195, 196, 197, 208, 210, 217, 218, 235, 237, 281, 339, 340, 345, 358, 366, 395, 426, 568

Trois pages d'un cahier d'écolier, 598

Un cœur simple, 93, 114, 125, 135, 152, 153, 154, 156, 168, 169, 170, 173, 201, 239, 240, 259, 292, 293, 300, 307, 316, 369, 370, 461, 476, 510, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 611

Un parfum à sentir ou les Baladins, 21, 334, 341, 447, 449, 450, 544

Voyage en Orient, 75, 89, 90, 115, 116, 117,
118, 121, 129, 159, 163, 187, 188, 189, 190,
191, 200, 202, 215, 250, 251, 252, 272, 273,
286, 287, 288, 290, 300, 306, 309, 310, 311,

312, 320, 324, 329, 330, 332, 333, 346, 349,
358, 391, 409, 410, 426, 427, 428, 452, 453,
477, 479, 488, 511, 521

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Gustave FLAUBERT :

Œuvres de Jeunesse, Œuvres complètes I, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 2001.

Œuvres complètes II 1845-1851, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.

Œuvres complètes III 1851-1862, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2013.

Œuvres complètes IV 1863-1874, édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2021.

Œuvres complètes V 1874-1880, édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2021.

Album Flaubert, Iconographie réunie et commentée par Jean Bruneau et Jean A. Ducourneau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1972.

Album Flaubert, par Yvan Leclerc, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2021.

Autres éditions des œuvres consultées :

Flaubert, *Œuvres I*, Édition établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951.

Flaubert, *Œuvres II*, Édition établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952.

La Tentation de saint Antoine, Édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Folio, Gallimard, Paris, 1983.

La Tentation de saint Antoine, Présentation, Notes, Dossier, Chronologie, Bibliographie de Gisèle Séginger, GF Flammarion, Paris, 2021.

L'Éducation sentimentale, Édition présentée et annotée par Pierre-Marc De Biasi, Collection « Classiques », Livre de Poche, Paris, 2002.

Salammbô, édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs, Collection « Classiques », Livre de Poche, Paris, 2011.

Trois Contes, introduction et notes par Pierre-Marc De Biasi, Collection « Classiques », Livre de Poche, Paris, 1999.

Correspondance de Gustave FLAUBERT:

Correspondance I, 1830-1851, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.

Correspondance II, 1851-1858, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980.

Correspondance III, 1859-1858, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991.

Correspondance IV, 1869-1875, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1998.

Correspondance V, 1876-1880, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2007.

SITES consacrés à Flaubert :

Centre Flaubert : <https://flaubert.univ-rouen.fr/>

Avant-textes de *Madame Bovary* : http://www.bovary.fr/roman_listepi.php

Manuscrits : <https://www.bovary.fr/>

Dossiers documentaires de *Bouvard et Pécuchet* : <https://www.dossiers-flaubert.fr/>

Scénarios et brouillons de *Bouvard et Pécuchet* :
http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet/

Bibliothèque de Flaubert : <http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/index.php>

Base iconothèque : Flaubert et le pouvoir des images : <https://eman-archives.org/FLIM/>

Flaubert, Revue critique et génétique : <https://journals.openedition.org/flaubert/>

Sources primaires de l'Antiquité :

BIBLE (LA), *La Bible*, Traduction Œcuménique de la *Bible*, Ancien et Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec, édition Société Biblique Française, Le Cerf, Paris, nouvelle édition, 2004.

DIOGÈNE LAËRCE, [180-240], *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Tomes I et II, Traduction, notice et notes par Robert Genaille, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

ESCHYLE, [525-456 av. J.C.], *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980.

EURIPIDE, [480-406 av. J.C.], *Tragédies complètes*, tome1, Édition de Marie Delcourt-Curvers, Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1962.

HÉSIODE, [fin VIII^e-Début VII^e av. J.C.], *Théogonie, Les Travaux et les Jours*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Collection des Universités de France, Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

HOMÈRE, [fin VIII^e av. J.C.], *Hymnes*, Texte établi et traduit par Jean Humbert, Collection Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1936.

HORACE, [65-27 av. J.C.], *Odes et Épodes, Les Auteurs Latins expliqués d'après une méthode nouvelle*, Librairie Hachette, Paris, 1877.

LUCIEN DE SAMOSATE, [120-180], *Œuvres complètes*, Traduction d'Émile Chambry, Classiques Garnier, (XIX^e, non daté), Paris.

LUCRECE, [94 av. J.C.], *De la Nature*, traduction introduction et notes par Henri Clouard, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

OVIDE, [43-17/18], *Les Métamorphoses*, Traduction, introduction et notes par J. Chamonard, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1966.

PLUTARQUE, [46-125], *Œuvres Morales*, traduites du grec par Dominique Ricard, Lefèvre éditeur, Paris, 1844.

SOPHOCLE, [495-406 av. J.C.], *Théâtre complet*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980.

PLATON, [428/427-348/347 av. J.C.], *Théétète*, texte établi et traduit par Auguste Diès, édition du Club Français du Livre avec l'autorisation de la Société des Belles-Lettres, Paris, 1965.

SAINT-AUGUSTIN, [354-430], *Les Confessions*, éditions Garnier- Flammarion, Paris, 1964.

THÉOCRITE, [310-250 av. J.C.], *Idylles et épigrammes*, Les auteurs grecs expliqués d'après une méthode nouvelle, (traduction juxtalinéaire), Librairie Hachette et Cie, Paris, 1908.

VIRGILE, [70-19 av. J.C.], *Bucoliques.Géorgiques*, édition bilingue, traduction Paul Valéry pour les *Bucoliques* et Jacques Delille pour les *Géorgiques*, préfacée et annotée par Florence Dupont, collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1997.

Autres sources primaires antérieures à 1900 :

BALZAC Honoré de, *Le Lys dans la vallée* [1836], *La Comédie Humaine*, VIII, texte établi par Marcel Bouteron, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.

BARTHÉLÉMY Jean-Jacques, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* [1788], Édition Dabo-Butschert, Paris, 1825.

BAUDELAIRE Charles, [1821-1867], *Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980.

BÉRANGER Jean-Pierre de, [1780-1857], *Œuvres complètes*, Tomes I, II et III, H. Fournier Aîné éditeur, Paris, 1839.

BERNARD Claude, [1813-1878], *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

BERNARDIN de SAINT-PIERRE Jacques-Henri, [1737-1814], *Paul et Virginie*, collection Folio, Gallimard, Paris, 1984.

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, [*Alice's adventures in wonderland*, 1865], et *Au travers du miroir* [*Troughy the looking glass*, 1871], édition Create Space illustrée par John Teuniel, Paris, 2018.

CHATEAUBRIAND François-René (de), [1768-1848], *Atala, René, Les Aventures du Dernier Abencérage*, Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier, Éditions Garnier-Frères, Paris, 1962.

CHATEAUBRIAND François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Tome I, texte de l'édition originale [1849], Préface, notes et commentaires de Pierre Clarac, Le Livre de Poche, Librairie générale Française, Paris, 1973.

CHODERLOS de LACLOS Pierre-Ambroise-François, [1741-1803], *Les Liaisons dangereuses*, texte établi, présenté et annoté par Laurent Versini, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1979.

DANTE, Durante Degli Alighieri dit, [1265-1321], *La Divine Comédie*, Traduction de Félicité-Robert de Lamennais, Flammarion, Paris, 1910.

DAUDET Alphonse, [1840-1897], *Le Petit Chose*, [1868], Le Livre de Poche, Paris, 1972.

DAUDET Julia, [1844-1940], *Impressions de Nature et d'Art*, « L'enfance d'une Parisienne », Charpentier, Paris, 1879.

D'HOLBACH Paul-Henri Thiry, [1723-1789], *Œuvres philosophiques*, Tomes I, II et III, textes établis et annotés par Jean-Pierre Jackson, édition Alive, Paris, 2001.

DICKENS Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist*, [*Oliver Twist*, 1837], traduction Sylvère Monod, Le Livre de Poche, Paris, 2005.

DICKENS Charles, *Un chant de Noël*, [*A Christmas' Carol*, 1843], Folio Classique, Paris, 2012.

DICKENS Charles, *David Copperfield*, [1850], Les Classiques de Poche, Paris, 2001.

DICKENS Charles, *Les Grandes espérances*, [*The Great Expectations*, 1860], Traduction Sylvère Monod, Folio Classiques, 1999.

DIDEROT Denis, [1713-1784], *Romans et Contes*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, La Pléiade, Gallimard, Paris, 2004.

DIDEROT Denis, *Entretien d'un père avec ses enfants ou du danger de se mettre au-dessus des lois* [1773], Classiques Flammarion, Paris, 2014.

DU BELLAY Joachim, [1522-1560], *Les Regrets*, Édition établie par F. Joukovski, Garnier-Flammarion, Paris, 1971.

FÉNELON François de Salignac de la Mothe, [1651-1715], *Télémaque*, [1699], Folio Classique, Paris, 1995.

FOUILLÉE Augustine, dite Georges Bruno, [1833-1923], *Le Tour de la France par deux enfants*, [1877], édition scolaire Belin, Paris, 1906.

FRANKLIN GROUT Caroline, [1846-1931], *Heures d'autrefois, Mémoires inédits, Souvenirs intimes et autres textes*, [1905], textes établis, présentés et annotés par Matthieu Desportes, Publications de l'Université de Rouen, Rouen, 1999.

GAUTIER Théophile, [1811-1872], *Poésies complètes, (España, 1845)*, Tome II, édition René Jasinski, Paris, Firmin-Didot, Paris, 1932, p.314-315.

GASTON PHOEBUS Comte de Foix, [1331-1391], *Le Livre de la Chasse*, Productions Liber, Éditions Minerva SA, Fribourg-Genève, 1984.

GENLIS Félicité de, [1746-1830], *Adèle et Théodore ou Lettres sur l'éducation*, [1782], Classiques Flammarion, Paris, 2014.

GOETHE Johann Wolfgang, [1749-1832], *Les Souffrances du Jeune Werther*, Traduction de Louis Enault, revue par Georges-Arthur Goldschmidt, Le livre de poche, Paris, 1972.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, tomes I, II, et III, [1866], Collection Bouquins, éditions Robert Laffont, Paris, 1989.

HUGO Victor, [1802-1885], *Œuvres Poétiques*, Tomes I et II, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964 pour le tome I, et 1967 pour le tome II.

HUGO Victor, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, [1859], Texte établi et annoté par Jacques Truchet, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1950.

HUYSMANS Joris-Karl, [1848-1907], *L'Art Moderne*, Librairie Plon, Paris, 1908.

LA FONTAINE Jean de La, [1621-1695], *Fables et Œuvres choisies*, nouvelle édition annotée et commentée par Mario Roustan, Collection « La Littérature Française Illustrée », Édition Didier-Privat, Paris, 1935.

LE POITTEVIN Alfred, [1816-1848], *Une Promenade de Bélial et Œuvres Inédites*, Les Presses Françaises, Paris, 1924.

LOCKE John, [1632-1704], *Quelques Pensées sur l'Éducation*, [*Some Thoughts concerning Education*, 1693], Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2007,

- MALOT Hector, *Sans Famille*, [1878], Tomes I et II, Flammarion, Paris, 1943.
- MAUPASSANT Guy de, [1850-1893], *Contes et Nouvelles*, édition établie par Louis Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974.
- MICHELET Jules, [1798-1874], *Ma Jeunesse*, Publication posthume, Gédalge éditeur, Paris, 1927.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, [1622-1673], *Œuvres complètes*, éditions de Crémille, Genève, 1971.
- MONTAIGNE Michel de, [1533-1592], *Essais*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962.
- MUSSET Alfred (de), [1810-1857], *Les Confessions d'un enfant du siècle*, texte établi et annoté par Gérard Barrier, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1973.
- NIETZSCHE Frédéric, [1844-1900], *Ainsi parlait Zarathoustra* [1885], traduction et présentation par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 1972.
- NIETZSCHE Frédéric, *La Volonté de Puissance*, [Fragments posthumes], collection TEL, Gallimard, Paris, 1995.
- PARNY Évariste, [1753-1814], *La Guerre des Dieux*, Nouvelle édition complète, Debray Libraire, Paris, An VIII.
- PERRAULT Charles, [1628-1703], *Contes*, textes établis par Gilbert Rouger, édition Garnier, Paris, 1967.
- QUINET Edgar, [1803-1875], *Œuvres complètes*, Pagnerre Libraire-Éditeur, Paris, 1858.
- RACINE Jean, [1639-1699], *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1983.
- RENAN, [1823-1892], *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, [1883], CEDU SEDES, Paris, 1995.
- RENARD Jules, [1864-1910], *Poil de Carotte* [1893], Le Livre de Poche, Paris, 1999.
- RONSDARD Pierre de, [1524-1585], *Œuvres complètes*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1993.
- ROSTOPCHINE Sophie de, Comtesse de Ségur, [1799-1874], *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 2009.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, [1712-1778], *Émile ou De l'Éducation*, [1762], Tomes I et II, Librairie Aristide Quillet, Paris, 1928.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Confessions*, [1782], Garnier-Flammarion, Paris, 2011.

SADE Donatien Alphonse François (de), [1740-1814], *La philosophie dans le boudoir*, Collection 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.

SAND George, [1804-1878], *François le Champi*, [1848, *Le Journal des Débats*], Folio Classiques, Paris, 2012.

SAND George, *La Petite Fadette*, [1848], Les Classiques de Poche, Paris, 1984.

SAND George, *Histoire de ma vie*, [1855], Tomes I et II, Garnier-Flammarion, Paris, 2004.

SHAKESPEARE William, [1564-1616], *Œuvres complètes*, Tomes I et II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1959.

SULLY-PRUDHOMME René-François, *Poésies, Stances et Poèmes, 1865-1866*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1866.

TWAIN Mark, [1835-1910], *Les Aventures de Tom Sawyer* [*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876], Traduction de Bernard Hoepffner, édition Tristram, Auch, 2008.

TWAIN Mark, *Le Prince et le Pauvre*, [*The Prince and the Pauper*, 1882], les Classiques de la Littérature, Ararauna, Paris, 2020.

TWAIN Mark, *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, [*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884] Traduction de Bernard Hoepffner, édition Tristram, Auch, 2008.

VALLÈS Jules, [1832-1885], *L'Enfant* [1879], Folio Classique, Paris, 2000.

VERNE Jules, [1828-1905], *Un Capitaine de quinze ans*, [1878], Le Livre de Poche, Paris, 2004.

VERNE Jules, *Deux ans de Vacances*, [1888], Folio, Gallimard, 2021.

VIGNY Alfred de, [1797-1863], *Chatterton*, [1835], Gallimard, Paris, 2001.

VIGNY Alfred de, *Mémoires inédits*, Publication posthume, Gallimard, 1958.

VOLTAIRE, [1694-1778], *Œuvres Complètes de Voltaire avec des notes*, Édition Furne et Cie Libraires-Éditeurs, Paris, 1846.

Autres sources primaires postérieures à 1900 :

APOLLINAIRE Guillaume, [1880-1918], *Le Gueux mélancolique*, NRF, Gallimard, Paris, 1989.

BARRIE James Matthew [1860-1937], *Peter Pan*, Penguin Popular Classic, Londres, 1995.

BENJAMIN Walter, [1892-1940], *Enfance*, Payot et Rivage, Paris, 2011.

BENOÎT-JEANNIN Maxime, *Mademoiselle Bovary*, Pierre Belfond, Paris, 1991.

BERGSON Henri, [1859-1941], *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, [1919], édition Quadrige, 2012.

BUFFARD Claude-Henri, *La Fille d'Emma*, édition Grasset, Paris, 2001.

CAMUS Albert, [1913-1960], *La Peste, Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1962.

CÉLINE Louis Ferdinand, [1894-1961], *Voyage au bout de la nuit*, [Denoël, Paris, 1932], Folio, Gallimard, Paris, 1972.

CONCHE Marcel, [1922-2022], *Épicure en Corrèze*, Collection Folio, Gallimard, 2014.

ERNOUT Alfred et MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, Histoire des mots*, Librairie Klincksiek, Paris, 1932.

HÉMINGWAY Ernest, *Le vieil homme et la mer* [*The old man and the sea*, Charles Scribner's Sons, New-York 1952], Traduction Jean Dutourd, Gallimard, 1952.

JEAN Raymond, *Mademoiselle Bovary*, Actes Sud, Arles, 1991.

MAC CARTHY Cormac, *La Route* (*The Road*, U.S.A, New-York, 2006), Traduction François Hirsch, édition de l'Olivier, Paris, 2008.

MICHAUX Henri, [1899-1984], *L'espace du dedans*, Nouvelle édition revue et augmentée, NRF Gallimard, Paris, 1966.

PORTER Eleonor.H., *Pollyanna*, [L.C.Page édition, New-York U.S.A, 1913], Traduction Suzanne Maerky-Richard, édition Jean-Henri Jaheber, Genève, Suisse, 1929.

PROUST Marcel, [1871-1922], *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Collection la Pléiade, Gallimard, 1971.

PROUST Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, Collection Bouquins, éditions Robert Laffont, Paris, 1987.

QUENEAU Raymond, [1903-1976], *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1950.

SAINT-EXUPÉRY Antoine (de), [1900-1944], *Œuvres complètes, Tomes I et II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1999.

SARTRE Jean-Paul, [1905-1980], *Les mots*, Gallimard, Paris, 1964.

VACHÉ Jacques, [1895-1919], *Dans le sillage du météore désinvolte, Lettres de guerre 1914-1919*, édition dirigée par Philippe Pigeard, Collection Points Poésie, éditions Points, Paris, 2015.

YOURCENAR Marguerite, [1903-1987], *La Couronne et la Lyre*, Gallimard, coll. « Poésie », Paris, 1979.

Œuvres de l'Antiquité consultées en ligne :

DIODORE de SICILE, [mort vers 30 av. J.C.], *Bibliothèque Historique de Diodore de Sicile*, Livre Vingtième, avec deux préfaces, des notes et un index, Traduction par Ferdinand Hoefler, Paris Hachette, 1865, chapitre XLI.

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre20a.htm>

FLAVIUS JOSÈPHE, [37-100], *Œuvres complètes*, Traduction de René Harmand révisée et annotée par Théodore Reinach, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1912.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75908v.texteImage#>

HÉRACLITE d'ÉPHÈSE, [vers 500 av. J.C.] *Fragments*, Traduction Samuel Béreau.

<http://philoctetes.free.fr/heraclite.pdf>

OVIDE, [43 av. J.C.-18], *Métamorphoses*, pour le texte latin : Bibliotheca Classica Selecta, Traduction et notes de Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bruxelles 2006 :

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met04/M04-1-273.htm>

PHILOSTRATE L'ANCIEN, [190-230], *Apollonius de Tyane, sa vie, ses voyages et ses prodiges*, traduit du grec par A. Chassang, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1862.

<http://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/apollonius1.htm>

PLINE L'ANCIEN, [23-79], *Histoire Naturelle de Pline*, Bibliothèque Latine-Française, traduction nouvelle par Ajasson de Grandsagne, Tome XVII, « remèdes tirés de l'homme », édition C.L.F. Panckoucke, Paris, 1833.

https://books.google.fr/books?id=AIY1Y6xqjLkC&pg=PA201&lpg=PA201&dq=histoire:+prendre+des+bains+de+sang+d%27enfant&source=bl&ots=6kTxb0K7kY&sig=ACfU3U19OXGxF0Pz7-lpmICLBfiE3njsKA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwi0_s6XiLLyAhVjyoUKHdHIAwUQ6AF6BagnEAM#v=onepage&q=histoire%3A%20prendre%20des%20bains%20de%20sang%20d'enfant&f=false

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, Livre XVII, « De l'ombre », Traduction par Émile Littré, Firmin-Didot, Paris. 1879.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820810/f643.item>

SAINT AUGUSTIN (Augustin d'Hippone), [354-430], *De la Trinité*, Texte établi par Raulx, L. Guérin & Cie, 1868.

[https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_trinit%C3%A9_\(Augustin,_%C3%A9d._Raulx\)](https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_trinit%C3%A9_(Augustin,_%C3%A9d._Raulx))

STACE, [40-96], *L'Achilléide*, [Stace, 40-96], Traduction de M. Nisard, édition Firmin-Didot, Paris, 1865.

<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/stace/achilleide.htm>

VIRGILE, [70 av. J.C.-19], *Bucoliques*, dans *Lucrèce, Virgile, Valerius Flaccus. Œuvres complètes*, Collection des auteurs latins publiés sous la direction de M. Nisard. Traduction M. Nisard, Paris, 1850.

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/buc/buc04.html>

Œuvres médiévales et modernes consultées en ligne :

BOUQUET François, *Souvenirs du Collège de Rouen par un élève de pension, 1829-1835*, Nouvelle édition revue et augmentée, Imprimerie Cagniard, Rouen, 1895.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9920610>

BYRON George Gordon Baron, *Œuvres complètes*, chez Ladvocat libraire éditeur au Palais Royal, Paris, 1822. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130182q/f60.item#>

CYRANO de BERGERAC Hercule Savinien, [1619-1655], *Les Œuvres de Cyrano Bergerac*, à Paris chez Charles de Sercy, 1676.

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Cyrano_de_Bergerac_-_%C5%92uvres,_1676,_volume_1.djvu/59

DESESSARTZ Jean-Charles, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas-âge ou Réflexions sur les moyens de procurer une meilleure constitution aux citoyens*, chez Jean-Thomas Herissant libraire, Paris, 1760.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1512542b/f6.item>

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Félix Alcan éditeur, Paris, 1895.

https://fr.wikisource.org/wiki/Psychologie_des_foules/Livre_I

LOUANDRE Charles, « Le Diable. - Sa Vie, ses Mœurs et son Intervention dans les choses humaines », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 31, 1842.

https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Diable,_sa_vie,_ses_m%C5%93urs_et_son_intervention_dans_les_choses_humain

PITRE-CHEVALIER, *La Bretagne ancienne et moderne*, édité par Coquebert, Paris, 1844.

https://books.google.fr/books?id=OBdOAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Vierge%20de%20cr%C3%A9e-lait&f=false

PARÉ Ambroise, [1509-1590], *Des Monstres et des Prodiges*, 1573, *Les Œuvres de Monsieur Ambroise Paré*, à Paris chez Gabriel Buon, 1595.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53757m/f3.item#>

PETRUS DAMIANUS, [1007-1072], *Textes*, Bibliothèque de Zurich.

[Petrus_Damianus_cps2_uzh.ch](https://books.google.fr/books?id=KutaAAAACAAJ&pg=PA67&lpg=PA67&dq=diabolus+possideat+infantem&source=bl&ots=ckTfsxNCm5&sig=ACfU3U15c3a8i_VeihE-qb93MYkMxMbE0A&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwixz66Asp_wAhVz7OAKHc7TDYEQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=diabolus%20possideat%20infantem&f=false)

https://books.google.fr/books?id=KutaAAAACAAJ&pg=PA67&lpg=PA67&dq=diabolus+possideat+infantem&source=bl&ots=ckTfsxNCm5&sig=ACfU3U15c3a8i_VeihE-qb93MYkMxMbE0A&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwixz66Asp_wAhVz7OAKHc7TDYEQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=diabolus%20possideat%20infantem&f=false

THOMAS D'AQUIN, [1225-1274], *Somme Théologique*.

http://monumenta.ch/latein/text.php?tabelle=Thomas_de_Aquino&rumpfid=Thomas%20de%20Aquino,%20Summa%20Theologiae,%2022,%20%20%2036,%20%20%20%201&nf=1

Vieilles chansons de France par Madame Yvette Guilbert (Les), A. Rouard, éditeur de musique, Paris, 1900.

<http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2401096/1/245807.pdf>

VINGTRINIER Arthus-Barthélémy, *Des enfants dans les prisons et devant la justice, ou des Réformes à faire dans les lois pénales et disciplinaires qui leur sont appliquées : statistique de 1837 à 1854*, Imprimerie Alfred Péron, Rouen, 1855.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54629329/f1.item>

SOURCES SECONDAIRES

ÉTUDES CRITIQUES :

Spécifiques à Gustave Flaubert :

ALBALAT Antoine, *Gustave Flaubert et ses amis*, Librairie Plon, Paris, 1927.

BECK William. J., « Félicité et le taureau : ironie dans *Un cœur simple* de Flaubert », *Caligrama, Belo Horizonte*, Octobre 1988.

BEM Jeanne, *Clefs pour L'Éducation sentimentale*, Études Littéraires Françaises, Jean-Michel Place éditeur, Paris, 1981.

BEM Jeanne, *Flaubert, un regard contemporain*, Collection Essais, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2016.

BEM Jeanne, *Flaubert aux prises avec le « genre », De la famille queer à « la nouvelle femme »*, Collection Essais, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2021.

BILLY André, *La Présidente et ses amis*, Flammarion, Paris, 1945.

BROMBERT Victor, *Flaubert par lui-même*, « Écrivains de toujours », Seuil, Paris, 1971.

BRUNEAU Jean, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Armand Colin, Paris, 1962.

BUFFARD Marguerite, « Le chapitre X de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert ou l'anti-Émile », *Analyses et réflexion sur Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Collection Ellipses, Paris, 1999.

CHEVALLEY-SABATIER Lucie, *Gustave Flaubert et sa nièce Caroline*, La Pensée Universelle, Paris, 1971.

DANGER Pierre, *Sensations et Objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, Paris, 1973.

DE BIASI Pierre-Marc, *Flaubert, L'homme-plume*, collection « Découvertes-Littératures », Gallimard, Paris, 2002.

DE BIASI Pierre-Marc, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Grasset, Paris, 2009.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Du mode narratif dans les *Trois contes* », *Littérature*, n° 2, mai 1971, Paris, Larousse ; repris dans le recueil collectif *Travail de Flaubert*, coll. Points, Paris, Seuil, 1983.

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, « Genèse et disparition de la “Panogaudopole”. L'épisode supprimé du jouet des enfants Homais (*Madame Bovary*, II, 14)», dans *Madame Bovary, Préludes, présences, mutations / Preludi, presenze, mutazioni*, Atti del Convegno Internazionale, Messina, 26-28 octobre 2006, a cura di R. M. Palermo Di Stefano, S. Mangiapane, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 43-57.

DOUCHIN Jacques-Louis, *La Vie érotique de Flaubert*, Édition Carrère, Paris, 1984.

DUFOUR Philippe, *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993.

DUFOUR Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, « Le texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 1997.

DUMESNIL René, *Madame Bovary de Flaubert*, Éditions de la Pensée Moderne, Paris, 1968.

EMPTAZ Florence, *Aux pieds de Flaubert*, Bernard Grasset, Paris, 2002.

FAGUET Émile, *Flaubert*, « Les Grands Écrivains Français », Hachette, Paris, 1899.

FERRARO Thierry, *Flaubert, étude de Madame Bovary, Salammbô, l'Éducation sentimentale, Analyses et commentaires*, Collection Marabout, édition Allier, Belgique, 1992.

FREJLICH Hélène, *Les Amants de Mantes, Flaubert et Louise Colet*, Société française d'éditions littéraires et techniques, Paris, 1936.

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan, sous la direction de, *Travail de Flaubert*, Point n°150, édition du Seuil, Paris, 1983.

GOTHOT-MERSCH Claudine, « Le Roman interminable », *Flaubert et le comble de l'art, nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, actes du colloque tenu au collège de France les 22 et 23 mars 1980, Paris, éditions SEDES/CDU réunis, 1981.

GUINOT Jean-Benoît, *Dictionnaire Flaubert*, Collection Biblis Littérature, CNRS Éditions, Paris, 2010.

HERSCHBERG-PIERROT Anne, (sous la direction de), *Flaubert, éthique et esthétique*, Collection « La philosophie hors de soi », Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes 2012.

LE CALVEZ Éric, *Dictionnaire Gustave Flaubert*, sous la direction de, Coll. Dictionnaires et Synthèses, comité de direction Mireille Huchon, Pierre Glaudes et Didier Alexandre, Classiques Garnier, Paris, 2017.

LECLERC Yvan, *L'Éducation sentimentale*, Études Littéraires, PUF, Paris, 1997.

LECLERC Yvan, *La Spirale et le Monument, Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, « Présences Critiques », SEDES CDU, Paris, 1988.

LECLERC Yvan, « Flaubert et le style célibataire », dans *Machine littéraire, machine célibataire et « genre neutre »*, Annette Runte (dir.), colloque « Machine littéraire, machine

célibataire et genre neutre », CR2A, Université de Rouen, 4-5 décembre 2008, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, p. 125-133.

POYET Thierry, *Flaubert*, Collection Biographies et Mythes historiques, Ellipses, Paris, 2020.

PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari, Essai d'Ethnocritique*, CNRS éditions, Paris, 1994.

RICHARD Jean-Pierre, « La création de la forme chez Flaubert », *Littérature et Sensation, Stendhal Flaubert*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1954.

SANTERRE Jean-Paul, *Leçon littéraire sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, PUF, Paris, 1999.

SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Tomes 1, 2 et 3, Bibliothèque de philosophie, NRF, éditions Gallimard, Paris, 1971.

SCHVALBERG Sophie, *Bouvard et Pécuchet*, « Connaissance d'une œuvre », Bréal éditions, Rosny, 1999.

SEGINGER Gisèle, sous la direction de, *Dictionnaire Flaubert*, ouvrage collectif, collection Champion Classiques, série « Références et dictionnaires », Honoré Champion, Paris, 2017.

STAROBINSKI Jean Starobinski, « L'échelle des températures », *Travail de Flaubert*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Point n°150, Édition du Seuil, Paris, septembre 1983.

TENNANT Gertrude, *Mes souvenirs sur Hugo et Flaubert*, textes anglais traduits par Florence Naugrette et Danielle Wargny, édition d'Yvan Leclerc et Florence Naugrette, Éditions de Fallois, Paris, 2020.

THIBAUDET Albert, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935.

TROYAT Henri, *Flaubert*, Flammarion, Paris, 1988.

VANOOSTHUYSE François, *Histoire d'un jeune homme, une lecture de L'Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre-CNED, Rouen, 2017.

WINOCK Michel, *Flaubert*, Collection Biographies nrf Gallimard, éditions Gallimard, Paris, 2013.

Revues :

Cahiers Flaubert-Maupassant, Revue annuelle publiée par l'Association des Amis de Flaubert et Maupassant, avec le concours du Département de la Seine Maritime, de la Ville de Rouen, et du Centre National du Livre.

Europe (Revue), numéro consacré à Flaubert, septembre-Octobre-Novembre 1969, édition Europe et les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1969.

Ouvrages généraux relatifs à l'enfance:

Antérieurs à 1900 :

LAPRADE (de) Victor, *L'Éducation homicide, Plaidoyer pour l'enfance*, Didier et compagnie éditeurs, Paris, 1868.

LAPRADE (de) Victor, *L'Éducation libérale : l'hygiène, la morale, les études*, Didier et compagnie éditeurs, Paris, 1873.

RATIER Félix Séverin Ratier, *Essai sur l'éducation physique des enfants*, Crouillebois et Baillierie Libraires, Belin, Paris, 1821.

Postérieurs à 1900 :

ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, coll. Points Histoire, Paris, édition du Seuil, 1973.

ALEXANDRE-BIDON Danièle et LETT Didier, *Les Enfants au Moyen-âge*, collection Pluriel, édition Fayard, Paris, 2013.

BEAUXVALET-BOUTOUYRIE Scarlett et BERTHIAUD Emmanuelle, *Le Rose et le Bleu, la fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*, Collection Histoire, Belin, Paris, 2016.

BETHLENFALVAY Marina, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIX^e siècle, esquisse d'une typologie*, Nizet, Paris, 1979.

BRICARD Isabelle, *Saintes ou pouliches : l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle*, Albin Michel, Paris, 1985.

CALVET Jean, *L'Enfant dans la littérature française de 1870 à nos jours*, Tomes I et II, Fernand Lanore, Paris, 1930.

CASTELLANA Riccardo, *Storie di figli cambiati, fate, demone e sostituzioni magiche tra folkore e letteratura*, [Histoires d'enfants échangés, fées, démons et substitutions magiques entre folklore et littérature], Strumenti di Filiologia e Critica, Ricerca, Pacini editore, Pisa, 2014.

CHOMBART de LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Payot, Paris, 1971.

DELECROIX Vincent, *Leur enfance*, Payot-Rivage, Paris, 2022.

DEMARBRE André, *200 Jeux et Variantes*, éditions Berger-Levrault, Paris, 1976.

FABRE Daniel, *La Voie des oiseaux, sur quelques récits d'apprentissage*, texte envoyé par Jean-Marie Privat, Collection « Tirés à part », Édition de la Sorbonne, Paris, 2019.

FOREST Philippe et AUDEGUY Stéphane, sous la direction de, *L'enfance de la littérature*, La Nouvelle Revue Française n°605, Gallimard, Paris, 2011.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Seuil, Paris, 2017.

GINESTE Thierry, *Victor de l'Aveyron, Dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, nouvelle édition revue et augmentée, Hachette Littératures, Paris, 2004.

HERVOUET-FARRAR Isabelle, *Enfance et errance dans la littérature européenne du XIX^e siècle*, Collection Littérature, éditions de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2011.

LAFONT Suzanne (sous la direction de), *L'Enfance comme événement : un avènement littéraire*, Collection « Le Centaure », Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2012.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le Père Noël supplicié*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, Paris, 2016. (Article publié initialement dans la revue *Les Temps Modernes* en mars 1952.)

LHÔTE Jean-Marie, *Le symbolisme des jeux*, Berg International Éditeur, Paris, 1976.

MAYEUR Françoise Mayeur, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Collection Tempus, Perrin, Paris 2008.

MONTAGNER Hubert, *L'attachement, les débuts de la tendresse*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1988.

PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Qui est la Kourotrophos Athénienne ? », *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Fribourg, 28 novembre-1^{er} décembre 2001, Academic Press Fribourg, Vandenhoeck et Ruprecht Göttingen Édition Saint-Paul, Fribourg, Suisse, 2004.

ROLLET Catherine, *Les Enfants du XIX^e siècle*, Hachette Littérature, Paris, 2001.

SAINTYVES Pierre, *Les Vierges mères et les naissances miraculeuses*, Librairie critique Émile Nourry, Paris, 1908.

SCARPA Marie, *L'Éternelle jeune fille, Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Honoré Champion, Paris, 2021.

THERME Anne-Laure, « Figures présocratiques de l'enfant. La *συμμετρία* et le jeu », *L'enfance dans l'Antiquité, Archives de la philosophie*, Tome 80, édition du Centre Sèvres, 2017, p.633-657.

THOMAS Joël, « *Puer aeternus*. Les figures de l'enfant chez Virgile », article publié dans *Retours vers les enfances méditerranéennes*, textes réunis par Isabelle Dubois et Françoise Haffner, Actes du Colloque des 15-17 octobre 2008 organisé par Isabelle Dubois et Françoise Haffner, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, Perpignan, 2011, p.49-61.

WASON Peter Cathcart Wason, « *On The Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task* », (Medical Research Council Industrial Psychology Research Group, University College, London) *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 12, p.129-140, juillet 1960.

Ouvrages généraux divers:

BENATAR David, *Better never to have been The harm of coming into existence*, [Mieux vaut ne pas être né, la douleur d'exister], Oxford University Press, N.Y.USA, 2006.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire*, Collection « Points-Essais » Seuil, Paris, 1998.

CHAMAYOU Grégoire, *Les Corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Les empêcheurs de penser en rond, La Découverte, Paris, 2008.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, collection Bouquins, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

CREUTZER Friedrich, *Les Religions de l'Antiquité*, Tomes I, II et III, Treuttel et Würtz, Libraires, Paris, 1825.

CUVIER Georges, « Extraits d'observations de la Vénus Hottentote », *Mémoire du Muséum d'Histoire Naturelle*, Tome 3, chez A. Belin imprimeur libraire, Paris, 1817.

DAHAN-GAIDA Laurence, MAILLARD Christine, SÉGINGER Gisèle, TALAIRACH-VIELMAS Laurence, (dir.), *Penser le vivant*, édition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2017.

DEBOVE Stéphane, *Pourquoi notre cerveau a inventé le bien et le mal*, édition HumenSciences Société, Paris, 2021.

FABRE Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Collection « Découvertes Gallimard Traditions », Paris, 1992.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964.

KLEE Paul, *Théorie de l'Art Moderne*, traduction par Pierre Henri Gonthier, Médiations-Denoël, n°19, Paris, 1987.

KLEMPERER Victor, *LTI, La langue du III^e Reich, Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand et annoté par Élisabeth Guillot, collection Agora, Pocket, Albin Michel, Paris, 1996.

LEVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques, L'Origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968.

MALAFOURIS Lambros, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement* [Comment les choses forment l'esprit , une théorie de l'engagement vers le matériau], édition The MIT Press, février 2016.

MASLOW Abraham, *Religions, Values, and Peak-Experiences*. [Religion, valeurs et expériences paroxystiques] London, Penguin Books Limited, 1964.

THIERRY Patrice, *La méchanceté de l'homme a-t-elle une cause ?*, Collection « Questions contemporaines », L'Harmattan, Paris, 2020.

PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'Or, Paris, 1989.

PASTOUREAU Michel, *Jaune, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2019.

PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *Héraclite, Le temps est un enfant qui joue*, David Bouvier et Véronique Dasen éditeurs, collection « Jeu », Presses Universitaires de Liège, 2021.

PROUST Joëlle, *Philosophy of metacognition: mental agency and self-awareness*, [Philosophie de la métacognition, action de traitement mental et conscience de soi], Oxford University Press, Oxford, 2013.

RIZZOLATTI Giacomo et SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Collection Sciences, édition Odile Jacob, Paris, 2007.

ROLLAND Eugène, *Flore populaire ou histoire naturelle des plantes dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, Librairie Rolland, Paris, 1896.

SACHS Curt, *Histoire de la Danse*, traduite de l'allemand par L. Kerr, nrf, Gallimard, Paris, 1938.

SÉBILLOT Paul, *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins*, Drouin, Paris, 1908.

SKINNER Burrhus Frédéric, *Analyse Expérimentale du Comportement* [1969], coll. Psychologie et Sciences Humaines, P. Mardaga, Paris, 1995.

TCHÉRAZ Minas, *L'Orient inédit : légendes et traditions arméniennes, grecques et turques*, recueillies et traduites, E. Leroux, Paris, 1912.

VAN GENNEP Arnold, *Manuel de folklore français*, Picard, Paris, 1943.

ZWANG Gérard, *La Fonction érotique*, Robert Laffont, Paris, 1978.

Thèses consultées :

Sur Flaubert :

WADA Mitsumasa, *Roman et éducation, étude génétique de Bouvard et Pécuchet*, Doctorat en littérature française présentée par Mitsumasa WADA sous la direction de Monsieur le professeur Jacques Neefs, Juillet 1995.

[première partie](#) [fichier PDF, 895 Ko]

[deuxième partie](#) [fichier PDF, 1687 Ko]

[troisième partie](#) [fichier PDF, 844 Ko]

[quatrième partie : annexes et transcriptions](#) [fichier PDF, 1010 Ko]

Sur d'autres sujets :

FONTAINE Marie-Odile, *Voltaire à la Lumière de Lucien*, Thèse de Doctorat dirigée par François Bessire, Université de Rouen, CÉRÉDI, Normandie Université, soutenue publiquement le 10 décembre 2016.

LEPLONGEON Pauline, *Histoire culturelle de la noix et du noyer en Occident de l'Antiquité romaine*, sous la direction de Michel Pastoureau, XVIII^e siècle, Histoire, Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLEP038.
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02106739/document>

PARENT Mark, *Diagnosticité des mesures physiologiques périphériques de la charge mentale*, thèse de psychologie sous la direction du Docteur Sébastien Tremblay, Université de Laval, Québec, Canada, 2019.
<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/33770/1/34810.pdf>

Arts :

Catalogue d'exposition :

Salammbô, ouvrage collectif, Réunion des Musées Métropolitains de Rouen, Mucem, Institut National du Patrimoine de Tunisie, éditions Gallimard, Paris, mai 2021.

Peinture :

ALLARD Sébastien, LANEYRIE-DAGEN Nadeije, PERNOUD Emmanuel, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Éditions Citadelles et Mazenod, 2011.

COURTHION Pierre, *La Peinture Hollandaise*, Collection chefs-d'œuvre de la peinture, Time-Life Amsterdam, Éditions Fernand Nathan, Paris 1983.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Figures pissantes 1280-2014*, Collection Patte d'oie, Éditions Macula, Paris, 2016.

PUPIL François, *Le style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1985.

Revue :

Arts de l'enfance, enfances de l'art, coordonné par Daniel Fabre, Revue Gradhiva, Anthropologie des arts, n°9, éditions du Musée du Quai Branly, Paris, 2009.

Œuvres cinématographiques citées:

BROWNING Tod , *Freaks*, film réalisé par Tod Browning sur un scénario de Willis Goldberg, avec dans les rôles principaux Wallace Ford, Leila Hyams et Olga Baclanova, produit par la Metro-Goldwyn-Mayer aux U.S.A, durée 64 minutes, 1932.

WENDERS Wim, *Les Ailes du Désir*, (titre original : *Der Himmel über Berlin*), scénario : Peter Handke, Richard de Reitungen, Wim Wenders, Argos Film, Road Movies Film Produktion, West Deutscher Rundfunk, WDR, Allemagne de l'Ouest, France, 128 min. 1987.

ARTICLES en ligne consacrés à Flaubert:

AZOULAI Juliette, « L'œil hors de la tête », Arts et savoir [En ligne], 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 25 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/aes/1035>; DOI : <http://doi.org/10.4000/aes.1035>.

AZOULAY Juliette, « *Ridiculus sum*, le ridicule dans *Madame Bovary* », *Flaubert* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 08 décembre 2016, consulté le 21 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2658>

CZYBA Lucette, « Les ambiguïtés de « Madame Bovary » ou la modernité de Flaubert », *La Femme dans les romans de Flaubert, Mythe et Idéologie*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2019.

URL : <https://books.openedition.org/pul/20088?lang=fr>

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, « Pour en finir avec la famille ?, l'univers romanesque de Flaubert à partir du cas de *Bouvard et Pécuchet* », Katarína Bednárová et Jana Truhlářová. *Famille et relations familiales dans les littératures française et francophone* (actes du colloque de Budmerice, Slovaquie, 3-5 octobre 2007), Université Comenius de Bratislava, SAP Bratislava, pp.121-134, 2008. halshs-00320616.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00320616/document>

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, « De l'esclavage selon Flaubert », Sarga Moussa. *Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles*, Desjonquères, *L'esprit des Lettres*, 2010, p. 371-382.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00397326/document>

DROUET Guillaume, « Du fœtus au changelin », actes du colloque du 16 au 17 novembre 2006, « Madame Bovary et les savoirs », édition Pierre Louis Rey et Gisèle Séginger, Sorbonne Nouvelle, Paris.

<https://books.google.fr/books?id=JphkCh4b14gC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=guillaume+drouet+du+foetus+au+changelin&source=bl&ots=lyHqwrVARY&sig=ACfU3U1I1zDqJFOVkwbXhgG96bBgjYpHGQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwim743bz5r0AhUqyYUKHbkQA5sQ6AF6BAgIEAM#v=onepage&q=guillaume%20drouet%20du%20foetus%20au%20changelin&f=false>

DUFOUR Philippe, « Panthéisme de Flaubert », *Flaubert*, 12 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 03 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2365>

EMPTAZ Florence, « Flaubert-Maupassant : les enfants indésirables », *Flaubert-Le Poittevin-Maupassant, une affaire de famille littéraire*, Actes du Colloque International de Fécamp, octobre 2000, textes réunis et présentés par Yvan Leclerc, Presses Universitaires de Rouen, PUR, Rouen, 2002. 2017 pour l'édition en ligne, p.127-143.

URL : <https://books.openedition.org/purh/7358?lang=fr>

GUTRON Clémentine, « La mémoire de Carthage en chantier : les fouilles du Tophet Salammbô et la question des sacrifices d'enfants », revue *L'Année du Maghreb* [en ligne] IV 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011.

URL: <http://annéemaghreb.revues.org/427>

LABRACHERIE Pierre, « L'élève Flaubert (Gustave) au Collège Royal de Rouen », *Bulletin de la société des Amis de Flaubert*, n°10, année 1957, Rouen.

https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/010_002/

LARROUX Guy, « Le récit plantigrade (sur *Madame Bovary*) », *Flaubert* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 26 juin 2017, consulté le 26 décembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2701>

LE CALVEZ Éric, « Djaliou l'homme-singe », *Chimères*, a Journal of French and Francophone Literatures and Cultures, Volume XXXIV, The University of Kansas, Spring 2020.

<https://journals.ku.edu/chimeres/article/view/13708/12740>

LECLERC Yvan, « Pourquoi sommes-nous tous flaubertiens ? ».

Texte de la conférence donnée le 12 novembre 2008 dans le cadre du programme GCOE et présidée par Kazuhiro Matsuzawa.

<https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/result/pdf/2-1-04LECLERC.pdf>

LECLERC Yvan, « Ne rien renier, ne rien abandonner : réécrire – Flaubert ou la rumination perpétuelle », *Fabula / Les colloques*, Le négatif de l'écriture. Enquêtes sur le pouvoir de décréer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6819.php%20>, page consultée le 28 mai 2021. [Ne rien renier, ne rien abandonner : réécrire – Flaubert ou la rumination perpétuelle \(Fabula / Colloques\)](http://www.fabula.org/colloques/document6819.php%20)

MILNER Max, Fellini et Flaubert, *Chronique de la Revue Esprit*, octobre 1960, p.1646-1649.

<https://esprit.presse.fr/article/milner-max/fellini-et-flaubert-31062>

PERFÉZOU-FRANÇOIS Laurence, « ...quelque chose de paternel... ».

<https://api.nakala.fr/data/11280%2Fe39a4630/5e0eb83949b8526a857265de20f785173bbf742c>

PRIVAT Jean-Marie, « La lettre et le panier, Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, XLIV, 2014.

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-651.htm>

SAGNES Guy, « De Balzac à Flaubert : l'enfance de Deslauriers d'après le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* », *Littératures*, Université Toulouse-le Mirail, n°2, automne 1980, p.17-32.

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1980_num_2_1_1172

SCARPA Marie, « Et si Félicité portait malheur ? », *Flaubert* [Online], 10 | 2013,

Online since 25 December 2013, connection on 15 May 2022.

URL: <http://journals.openedition.org/flaubert/2162>

SUVILAY Bounthavy, « Bouvard et Pécuchet : de l'enfant sauvage au dégénéré », *Revue Flaubert* n°4, 2004.

<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/revue/revue4/09suvilay.pdf>

VANOOSTHUYSE François, « Anamorphoses d'Emma. Pour une histoire de l'adaptation filmique », *Flaubert* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 12 décembre 2020, consulté le 27 août 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/4129>

VILCOT Jean-Pierre, « Complexité d'*Un cœur simple*. La transparence autobiographique », *Les Amis de Flaubert-Année 1986- Bulletin* n° 68.

https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/068_015/

WADA Mitsumasa, « L'Enfant et le Positivisme dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert » *Revue Flaubert*, n°13, 2013.

https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/revue/revue13/documents/Gustave_Flaubert_revue_13_article_Mitsumasa_Wada.pdf

ARTICLES en ligne consacrés à l'enfance :

AJIAMBO Doreen, « Des marabouts ougandais sacrifient des enfants », *Réformés.CH, Archives*, octobre 2017.

<https://www.reformes.ch/201710038640/8640-des-marabouts-ougandais-sacrifient-des-enfants.html>

BACHLER Laurent, « Trois conceptions philosophiques de l'enfance », *Spirale*, 2016/3 (N° 79), p. 48-57. DOI : 10.3917/spi.079.0048.

URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2016-3-page-48.htm>

BEDDIAR Nadia et CATALETA Maria Stefania, « La protection des enfants face aux crimes rituels au Gabon », revue *Lexsociété*, 2022.

https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03543452/file/La_protection_des_enfants_face_aux_crimes_rituels_au_Gabon_Nadia_Beddiar_Maria_Cataleta.pdf

CASPARD Pierre, « les Souvenirs d'anciens élèves, de la Renaissance à la fin de l'ancien régime scolaire. Esquisse pour une analyse historique », *Pour une histoire renouvelée des élèves (XVI^e-XX^e siècles)*, Volume 2, Sources et Méthodes, Histoire de l'éducation, E.N.S. de Lyon, 2019.

<https://journals.openedition.org/histoire-education/4388>

CAVAYÉ SABATHÉ Béatrice, « L'enfant et la prison au XIX^e siècle », *Annales du Midi*, Numéro thématique : « Enfants abandonnés, enfants emprisonnés, les méridionaux et l'Orient », Année 1987, p.99-178.

https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1987_num_99_178_2140#anami_0003-4398_1987_num_99_178_T1_0201_0000

CHAUVEAU Loïc, « Les infanticides en série chez les mammifères », revue *Sciences et Avenir*, N°815, 28/12/2014.

https://www.sciencesetavenir.fr/animaux/infanticides-en-serie-chez-les-mammiferes_18470

DESBIENS Guy, « La souffrance des enfants est-elle le mal absolu ? », *Enseignement philosophique*, 2017/1, 67^e année. Mis en ligne sur Cairn.info le 15/04/2021.
<https://doi.org/10.3917/eph.671.0059>

FABRE Daniel, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage ». *L'Homme*, 1986, tome 26 n°99, p. 7-40. DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1986.368712>
https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712

FOHLEN Claude, « Révolution industrielle et travail des enfants », *Enfant et Sociétés*, Annales de Démographie Historique, Année 1973, p.319-325.
https://www.persee.fr/doc/adh_0066-2062_1973_num_1973_1_1199

FREDI Laurent, « Les paradoxes éducatifs de Rousseau », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2011/4 (Tome 136), p. 487-506. DOI : 10.3917/rphi.114.0487.
URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2011-4-page-487.htm>

FONTANA Laura, « Pas d'enfants à Auschwitz ? Les sœurs Andra et Tatiana Bucci, les plus jeunes rescapées italiennes de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2016/1, n° 204, p.335-353. DOI : 10.3917/rhsho.204.0335.
<https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2016-1-page-335.htm>

FUMA Yveline, « La socialisation des filles au XIX^e siècle », *Revue française de pédagogie*, n° 52, 1980.
https://doi.org/10.3406/rfp.1980.1717https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1980_num_52_1_1717

GANNA Ottevaere, « La Signification du personnage de l'enfant dans la narration italienne du XX^eme siècle ». https://www.persee.fr/docAsPDF/equiv_0751-9532_1990_num_18_2_1121.pdf

GLEITMAN Henry, GLEITMAN Lila, NEWPORT Elissa L, « Mother, I'd rather do it myself: Some effects and non-effects of maternal speech style », ["Mère, je préférerais le faire tout seul : quelques effets et non-effets du style de langage maternel"], Cambridge University Press. p. 109-149 (Janvier 1977).
https://www.researchgate.net/publication/243785025_I%27%27d_rather_do_it_myself_some_effects_and_non-effects_of_maternal_speech_style

GRANAROLO Philippe, « Création, procréation, autocréation », *Art et Société*, iPhilo.fr, 29/05/2013.
<https://iphilo.fr/2013/05/29/creation-procreation-autocreation/>

GRANDIÈRE Marcel, « Louis Dumas et le système typographique, 1728-1744 », *Histoire de l'éducation*, Année 1999, n°81 p. 35-62.
https://www.persee.fr/doc/hedu_0221-6280_1999_num_81_1_3021

GRANDJEAN Léa, *La place et les figures de l'enfant dans Les Misérables*, Éducation-2019-hal-02355173.
<https://hal-univ-fcomte.archives-ouvertes.fr/hal-02355173/document>

LEGROS Martin, « l'appel de l'enfance », philomagazine n°107, 30 mai 2017
<https://www.philomag.com/archives/110-juin-2017>

LANE Anthony, LUMINET Olivier, MIKOLAJCZAK Moïra, « Psychoendocrinologie sociale de l'ocytocine : revue d'une littérature en pleine expansion », *L'Année psychologique*, 2013/2 (Vol. 113), p. 255-285. DOI : 10.3917/anpsy.132.0255.

URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2013-2-page-255.htm>

LOGAN Dustin M., HILL Kyle R., JONES Rochelle, HOLT-LUNSTAD Julianne, LARSON Michael J., « How do memory and attention change with pregnancy and childbirth? A controlled longitudinal examination of neuropsychological functioning in pregnant and postpartum women », [Comment la mémoire et l'attention changent-ils chez la femme enceinte et après l'accouchement ? Un examen longitudinal et contrôlé des fonctions neuropsychologiques chez la femme enceinte et postpartum] *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology*, May 12 2014. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/24820853/>

MOKKADEM Salim, « Enfance et philosophie », article mis en ligne sur Cairn.info le 15/04/2021, consulté le 14/06/2021 à 09 :06.

<https://doi.org/10.3917/eph.593.0051>

MOREL Marie-France, « Théories et pratiques de l'allaitement en France au XVII^e siècle », *Annales de Démographie historique*, Année 1976, p.397-427.

https://www.persee.fr/doc/adh_0066-2062_1976_num_1976_1_1322

MOREL Marie-France, « La mort d'un bébé au fil de l'histoire », *Spirale*, 2004/3 (n° 31), p. 15-34.

DOI : 10.3917/spi.031.0015. URL : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2004-3-page-15.htm>

SAUZEAU Thierry, « Les filières d'apprentissage des gens de mer aux XVIII^e-XIX^e siècles », *Techniques & Culture* [Online], 45 | 2005, Online since 22 May 2008, connection on 17 May 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/1393> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.1393>

SÉVÉRAC Pascal, « L'enfant est-il un adulte en plus petit ? Anthropologie et psychologie de l'enfance à partir de Spinoza », ENS éditions, ENS de Lyon, 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/asterion.3406>

VARIOT Gaston, Origine des préjugés populaires sur les envies, *Bulletins et mémoire de la Société d'Anthropologie de Paris*, année 1891, p. 458-467.

https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1891_num_2_1_7555

ARTICLES divers en ligne :

ALBERT Anaïs, « Les midinettes parisiennes à la Belle Époque : bon goût ou mauvais genre ? », *Histoire, économie & société*, 2013/3 (32^e année), p. 61-74. DOI :

10.3917/hes.133.0061.

URL : <https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2013-3-page-61.htm>

AXELRAD Brigitte, « Comme un air de déjà vu ou de jamais vu », *Revue de l'Association Française pour l'Information Scientifique*, publié en ligne le 28 septembre 2021.

<https://www.afis.org/Comme-un-air-de-deja-vu-ou-de-jamais-vu>

BÈGUE Laurent, « La cruauté envers les animaux mène-t-elle aux violences contre les êtres humains ? » <http://www.slate.fr/story/194738/animaux-cruaute-maltraitance-lien-correlation-violence-etres-humains-deliquence-psychiatrie>

BORGEAUD Philippe, « La mort du grand Pan. Problèmes d'interprétation. » *Revue de l'histoire des religions*, année 1983, 200-1, p.3-39.

https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1983_num_200_1_4563

CAIRE Anne-Blandine, « L'impact des actes de cruauté sur les animaux dans le parcours criminel », article publié le 06/05/2020.

<https://criminogonie.hypotheses.org/47>

HENNEVIN Elizabeth, « Le rêve vu par les Neurosciences », *Champ psychosomatique*, 2003/3 (n° 31), p. 69-79. DOI : 10.3917/cpsy.031.0069.

URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2003-3-page-69.htm>

KAHLIL Lilly, « Le sanctuaire de Brauron et la religion grecque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Année 1988, 132-4, p.799-813.

https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1988_num_132_4_14678

LA CHARITÉ Claude, « Rabelais et l'art de péter en société », *Du pet*, Contre-jour, Cahiers Littéraires n°16, Automne 2008 : <https://www.erudit.org/fr/revues/cj/2008-n16-cj1004807/2514ac/>

MOULIN Chris : « Le déjà-vu pourrait être une vérification des souvenirs », *Observatoire de la santé visuelle et auditive*, 11 décembre 2018.

<https://www.observatoire-groupeoptic2000.fr/points-de-vue/entretiens-experts-reconnus/pr-moulin-le-deja-vu-pourrait-etre-une-verification-des-souvenirs/#:~:text=Le%20Dr.,le%20jargon%20de%20la%20presse.>

PIERRE-GNASSOUNOU Chantal, « Je ne suis pas un personnage secondaire », *Poétique*, 2010/1, n°161, p.3-20.

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-1-page-3.htm>

Émissions radiophoniques et conférences en ligne:

Sur Flaubert :

Série de quatre émissions, France IV, I/IV : « L'art et la vie de Gustave Flaubert : le Romantisme démasqué » : I/IV, par Marthe Robert et Arthur Adamov, réalisation par Alain Trutat. Émission présentée par le Club d'Essai de la Radiodiffusion Française, diffusée pour la première fois sur l'antenne de France IV le 04.04.1954.

<https://www.youtube.com/watch?v=IhUJGAWIu3Q>

II/IV : « L'art et la vie de Gustave Flaubert : de l'Education sentimentale à Bouvard et Pécuchet », diffusée pour la première fois sur l'antenne de France IV le 02.05.1954 :

<https://www.youtube.com/watch?v=XXaiAQZbNqM>

III/IV : « L'art et la vie de Gustave Flaubert : Flaubert à travers sa correspondance », le 02.06.1954 :

<https://www.youtube.com/watch?v=Hjv1YE2EKrQ>

IV/IV : « L'art et la vie de Gustave Flaubert : à propos d'un style », le 02.07.1954 :

<https://www.youtube.com/watch?v=l08CeVKCO7M&list=RDCMUCPCaREz-JoiSmpfMih3IIIA&index=4>

France Culture, « Gustave Flaubert, une apparition » avec Anne Herschberg Pierrot, Pierre-Marc De Biasi, Arlette Dubois et Philippe Dufour. 21 novembre 2007.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/gustave-flaubert-1821-1880-une-apparition-3359356>

France Culture, « Les Nouveaux chemins de la connaissance » : « Les forçats de l'absolu, Gustave Flaubert », par Adèle Van Reeth et Mydia Portis-Guérin, émission diffusée sur France Culture le 24.06.2015 :

<https://www.youtube.com/watch?v=J3IY6g6LTuc&list=RDCMUCPCaREz-JoiSmpfMih3IIIA&index=5>

France Culture, « La Compagnie des Œuvres, *Gustave Flaubert, sa vie, son œuvre* », série de quatre émissions intitulées « Une manière spéciale de vivre » avec Pierre-Marc De Biasi, « Flaubert en Mouvement » avec Gisèle Séginger, « Une éducation du sentiment » avec Pierre Glaudes, « *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet* » avec Yvan Leclerc. Du 2 au 5 avril 2018.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-gustave-flaubert-sa-vie-son-oeuvre>

France Culture, Répliques, émission d'Alain Finkielkraut, « Pourquoi Flaubert ? », avec Marie-Hélène Lafon et Alain Postel, le 15 février 2020.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/repliques/pourquoi-flaubert-9416779>

France Culture, Les Chemins de la philosophie, émission d'Adèle Van Reeth, « *L'Éducation sentimentale* ou la défaite du courage », avec Pierre-Marc De Biasi, le 20 juin 2018.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/l-education-sentimentale-ou-la-defaite-du-courage-1247010>

BHKAIRIA Hassen, « Flaubert, l'Orient et le dérèglement de la sexualité et du genre » lors du Colloque international « Genre et sexualité dans l'œuvre de Gustave Flaubert » des 8-9-10 septembre 2021.

<https://webtv.univ-rouen.fr/videos/flaubert-lorient-et-le-dereglement-de-la-sexualite-et-du-genre-par-hassen-bhkairia-institut-superieur-des-etudes-appliquees-en-humanites-de-tozeur/>

Sur l'enfance :

FOREST Philippe, *Écrire l'enfance*, Université de Nantes, WebTV de l'Université de Nantes, 16/12/2013

<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/4170/philippe-forest-ecrire-l-enfance>

FOREST Philippe, *Autour de Lewis Carroll*, Université de Nantes, WebTV de l'Université de Nantes, 11/12/2013.

<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/4171/philippe-forest-autour-de-lewis-caroll>

FOREST Philippe, *Autour du Peter Pan de James Barrie*, Université de Nantes, WebTV de l'Université de Nantes, 20/01/2014.

<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/4308/philippe-forest-autour-du-peter-pan-de-james-barrie>

FOREST Philippe, *Autour du Petit Prince de Saint-Exupéry*, Université de Nantes, WebTV de l'Université de Nantes, 16/01/2014.

<http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/4309/philippe-forest-autour-du-petit-prince-de-saint-exupery>

Sur l'art :

DUCHAMP Marcel, Entretien radiophonique avec Georges Charbonnier en 1960, et rediffusé sur France Culture en 2005.

<https://www.franceculture.fr/peinture/marcel-duchamp-une-oeuvre-dart-doit-etre-regardee-pour-etre-reconnue-comme-telle>

Sur des sujets généraux :

BÈGUE Laurent, CHAPOUTHIER Georges, JOUVENT Roland, LEGROS Martin, OGIEN Ruwen, « La Morale est-elle naturelle ? »

<https://origine.cite-sciences.fr/fr/ressources/conferences-en-replay/saisons/science-et-philosophie/la-morale>

FROMENT Alain, « Le racisme scientifique au XIX^e s. Du bon usage de la craniométrie. » (Cycle Histoire du racisme et diversité humaine 3/3). Réalisation : 10 avril 2016 Mise en ligne : 10 avril 2016. <https://www.canal-u.tv/chaines/mnhn/le-racisme-scientifique-au-xixeme-siecle-du-bon-usage-de-la-craniometrie-cycle>

THIERRY Patrice, « La méchanceté est-elle le propre de l'homme », Conférence grand public de l'Université de Nantes, le 17 septembre 2015.

<https://mediaserver.univ-nantes.fr/videos/thierry-patrice-la-mechancete-est-elle-le-propre-de-lhomme/>

TURCATO-MERCURIALI Marielle

L'ENFANCE DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE FLAUBERT

Mots-clés : personnages d'enfants, enfance, roman, littérature française, XIX^e, Flaubert.

L'enfance dans l'œuvre de Gustave Flaubert est un thème majeur qui mérite une étude approfondie. Loin de n'être que des figures secondaires lointaines et sans consistance, les enfants occupent une place essentielle dans ses textes. Qui sont-ils ? Quelles fonctions assument-ils et quels sont leurs rôles dans la narration ? Comment et pourquoi le romancier les met-il en scène, les peignant comme autant d'ombres fugaces aux arrière-plans ou les conduisant quelquefois en pleine lumière sur le devant ? Quel sort leur réserve-t-il ? Quel sens peut avoir le fait d'être un enfant chez Flaubert ? Quelles images l'auteur nous donne-t-il à voir de l'enfance, période qui serait à la fois heureuse et malheureuse ? Que révèlent les personnages d'enfants ? Pour répondre à toutes ces questions et analyser la poétique de l'enfance élaborée

par Flaubert, nous prenons en compte l'intégralité de l'œuvre, des textes de la fiction romanesque à l'abondante correspondance, et nous tentons de définir le monde de l'enfance construit par l'écrivain et d'en déduire sa portée philosophique.

Childhood in the works of Gustave Flaubert

Keywords: children's characters, childhood, novel, French literature, 19th century, Flaubert.

Childhood in the works of Gustave Flaubert is a major theme that deserves a thorough study. Far from being secondary, fleeting figures without much depth, children are essential elements of his texts. Who are they? What functions do they fulfill and what are their roles in the narrative? How and why does the writer depict them, painting them like elusive shadows in the background or, on the contrary, guiding them to the foreground, well into the light? What fate does he have for them? What does it mean to be a children in Flaubert's works? What images does the author give us on childhood, period that may be both happy and sad? What do the children character reveal? To answer to all these questions and analyse the poetry of childhood that Flaubert develops, we take into account his entire work, from his novel works of fiction to his abundant correspondance, and we will attempt to define the world of childhood that the writer has build and deduce its philosophical significance.